COLECCIÓN **CIENCIA Y TECNOLOGÍA**

Sonografía de la pampa

Música argentina durante el primer peronismo (1945–1955)

Omar Corrado

ediciones UNL

Sonografía de la pampa

Música argentina durante el primer peronismo (1945–1955)

Omar Corrado

ediciones UNL
CIENCIA Y TECNOLOGÍA

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

ediciones UNL

Consejo Asesor
Colección Ciencia y Tecnología
Miguel Irigoyen
Ivana Tosti
Alejandro R. Trombert
Laura Cornaglia
Amorina Sánchez
Alejandro Reyna
Luis Quevedo

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
María Alejandra Sedrán
y Lucía Bergamasco
Diagramación interior y tapa
Nicolás Vasallo

© Ediciones UNL, 2023.

—

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Corrado, Omar
Sonografía de La Pampa : música argentina durante el primer peronismo 1945–1955 / Omar Corrado. – 1a ed. – Santa Fe: Ediciones UNL, 2023.
Libro digital, PDF/A – (Ciencia y Tecnología. Artes)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978–987–749–444–0

1. Historia Argentina. 2. Historia de la Música. 3. Peronismo. I. Título.
CDD 780.982

© Omar Corrado, 2023.

CC BY NC SA

Índice

Agradecimientos / 9
Presentación / 11

PRIMERA PARTE. MÚSICAS / 25

1. Los sonidos del 45 / 26
Música e identidades en Buenos Aires entre el fin
de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo / 26
Algo más sobre el Partido Comunista Argentino y la
música en Buenos Aires en los primeros años 40 / 74
Conclusiones/ 91

**2. Variaciones sobre (una) *Vidala* (1946),
de Ana Serrano Redonnet** / 96
Introducción / 96
Las fuentes. Partitura y notas / 101
Tema / 103
Variación I: lo indígena / 105
Variación II: la religión / 116
Variación III: la historia patria / 118
Variación IV: el trabajo y la fiesta / 123
Variación V: el folklore / 125
Coda / 130

**3. *El llanto de las sierras* (1946–1947).
Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio
republicano español en la Argentina** / 132
La batalla de los significantes / 133
Los cuerpos de Falla / 138
Transposiciones sonoras. Juan José Castro
y *El llanto de las sierras* / 139

4. Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro / 147
Síntesis del poema / 148
La música / 151
Las inscripciones contextuales / 156

5. Honrar al General: músicas en el Año Sanmartiniano. El *Canto de San Martín* (1950) de Julio Perceval / 166
El *Himno a San Martín* y canciones alusivas / 167
Las celebraciones centrales / 169
Los homenajes en Francia / 172
El Canto de San Martín / 177
Conclusiones / 193

6. *Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla: tensiones entre lenguaje y propaganda / 198
La obra / 199
Autonomía, política, propaganda / 212

7. Para el «tránsito a la inmortalidad»: la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici / 216
La obra / 223
Ideologemas en busca de tópicos / 239

8. Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera / 259
Componer la pampa / 265
Tradición, contemporaneidad: temporalidades / 273
De llanuras y mitos… / 282
… al mundo agropecuario / 284

9. Persistencia de la modernidad. De *Música 1946* de Juan Carlos Paz a *Música para la torre* (1953–1954) de Mauricio Kagel / 292
Repertorios / 293
La composición: mundos paralelos, intersecciones / 313

10. Los sonidos del 55 / 330
En la calle / 333
Producciones musicales / 338
Espectáculos: revistas, teatros, cines / 344
Conciertos y festivales / 346
Regresos, aclamaciones, reclamos / 348
Enfrentamientos / 356
Instituciones, peticiones, balances / 360
Reaperturas, disposiciones / 365
Algunas conclusiones / 368
Los pueblos del Himno / 370

SEGUNDA PARTE. TEXTUALIDADES / 375

1. La música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (1949) / 376

2. *Buenos Aires Musical,* 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más / 389
El mapeo taxonómico de García Morillo / 394
Los ejes temáticos / 395
Resonancias, refutaciones / 405
Conclusiones / 413

3. Escrituras oficialistas y sus repercusiones en el campo musical / 417
Los Planes Quinquenales / 417
Segundo Plan Quinquenal / 422
La palabra de Perón / 427
Legislación / 430
Otras medidas / 435
Proclamas, adhesiones, acciones / 437

Exursus. Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX. La producción de los musicólogos austro–alemanes / 444
Marcos conceptuales / 448
Evolución / 451

Periodización / 454
Biografías / 457
Marcas de tiempo y lugar / 461
Música contemporánea / 466
Resonancias / 470
Reflexiones historiográficas locales: Leopoldo Hurtado / 471

Anexo. Materiales para una historia de la música en el primer peronismo (1945–1955) / 475
Creación de organismos musicales / 476
Instituciones, asociaciones / 487
Actos, espectáculos / 488
Repertorio justicialista / 521
Radiofonía y medios audiovisuales / 515

Origen de los textos / 522
Bibliografía general / 524
Publicaciones periódicas / 537
Sitios web / 538
Documentos legales / 538
Fuentes musicales / 539

A mis padres, en el recuerdo agradecido.

A la memoria de Cleria Valle, Raúl Valle y Carlos Fraire,

«…quien diga que no están,
pues se equivoca».

Agradecimientos

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Bibliothèque Nationale François Mitterrand (Francia), Médiathèque du Centre Georges Pompidou, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, Biblioteca de la Universidad Católica Argentina, Biblioteca y Archivo de partituras del Teatro Colón, Instituto Nacional de Musicología, Instituto de Investigación en Etnomusicología, Colección hemerográfica de Gourmet Musical, Biblioteca Peronista y Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación, Academia Nacional de Bellas Artes, Archivo General de la Nación, Museo de Tradiciones Populares José Hernández, Archivo Documental «Enrique Israel» del Partido Comunista Argentino, Instituto Nacional «Juan D. Perón» de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas, Centro de Estudios y Formación Marxista Héctor P. Agosti, Biblioteca del Centro de Empleados de Comercio (Rafaela), Editorial Melos, Barry Editorial, Museo Evita, Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Archivo Juan Carlos Paz (dependiente entonces de la Agrupación Nueva Música). Mora Hurtado, Leandro Donozo, Ana María Olivencia de Lacourt, Carlos Manso, Martín Liut, Christina Richter–Ibáñez, Malena Kuss, María Cristina Perceval, Lucio Bruno Videla, Daniel Cozzi, Omar García Brunelli, Ricardo Cattáneo, Sebastián Hildbrand, José Santillán, Alba Rodríguez, Alicia Lagos.

La digitalización de fragmentos de partituras fue realizada por Facundo Rubino, Hernán Ramallo, Verónica Valle y Diego Prego. Las investigaciones que dieron como resultado el presente trabajo no contaron con financiamiento de programas, proyectos u otras instancias similares. Se realizaron en el marco interno

de la cátedra Música latinoamericana y argentina
del Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, cuya titularidad ejercí entre 1995 y 2019.

A la editorial de la Universidad Nacional del Litoral por aceptar
incorporar este libro a sus colecciones, y a las autoridades del Instituto
Superior de Música —en particular a Raquel Bedetti
y Alejandro Reyna— por su compromiso con este proyecto.
Damián Rodríguez Kees me alentó a presentar el manuscrito
en este ámbito académico: gracias por ello.

Sin el apoyo permanente de Ana María Corrado,
quien asumió en incontables ocasiones y por extensos períodos
responsabilidades familiares que me correspondían,
este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo.

Presentación

La historia de los historiadores es casi invariablemente silenciosa: los hechos desfilan ante nosotros como proyecciones de cine silente. Y sin embargo, «escuchada» de cerca, la historia desborda en sonidos, rumores, músicas que toman por momentos un protagonismo insospechado en el diseño y consolidación de sensibilidades e identidades sociales y políticas. O bien metaforizan conceptos o emociones mediante su transposición en obras musicales.

El propósito de este libro, como lo aclara la segunda parte de un título que rinde homenaje al seminal ensayo de Ezequiel Martínez Estrada, es analizar un conjunto de hechos sonoros y musicales que se produjeron durante el primer peronismo y que establecieron con él relaciones de distinta naturaleza e intensidad.

¿Por qué centrar un estudio de historia de la música argentina en esa década específica comprendida entre 1945 y 1955, la que corresponde, en el plano político, a los dos primeros gobiernos de Juan Perón y sus vísperas? Si bien una primera respuesta apuntaría a la continuidad con nuestros trabajos previos, que se detenían en los inicios de la década de 1940,[1] lo cierto es que, además de ese interés, la trascendencia que cobró la irrupción del peronismo en la vida institucional del país continúa interpelando a la sociedad argentina. Su complejo y contradictorio tejido ideológico, sus formas de ejercer la práctica política en todos los terrenos ejecutaron un corte original y persis-

[1] En particular Corrado, Omar. Música y modernidad en Buenos Aires 1920–1940. (Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2012).

tente en la cultura y la sociedad locales, de lo cual da cuenta una bibliografía inabarcable y en constante crecimiento. La singularidad del peronismo luego llamado «clásico» y su marca en la historia nacional incitan a preguntarse por las posibles repercusiones —directas, virtuales, simbólicas— que puedan detectarse en la producción musical del momento. Podría conjeturarse que este trabajo revisita lo ya conocido sobre esos años desde otro ángulo: un punto de vista —o, más bien, de escucha— «aural» permitiría así sumar otra capa de sentido a las que esos acontecimientos albergan según los estudios existentes.

La premisa que organiza este recorrido supone que la actividad musical, en sus diversas manifestaciones, no fue ajena a las particularidades, a la excepcionalidad misma de ese momento. En él se registra una superabundancia de iniciativas oficiales y privadas orientadas hacia la creación de organismos musicales, medidas destinadas a la protección del músico como trabajador, legislación en defensa de la música argentina, explotación intensiva de los medios de comunicación, democratización del acceso a los bienes culturales, un estado de movilización social permanente y una abrumadora producción de espectáculos públicos para conmemorar tanto las fechas patrias tradicionales como las más recientes producidas por la propia historia del peronismo, las que se fueron incorporando paulatinamente al calendario hasta entonces vigente en un vertiginoso proceso de autocelebración. Preside todo ese despliegue una ingeniería publicitaria oficialista inédita hasta entonces en el ejercicio del poder en el país, a la cual contribuyeron los músicos y sus instituciones, sobre todo en el área popular, mediante la participación intensiva en los actos de la más diversa naturaleza y la generación de un vasto repertorio de piezas de propaganda del líder y su esposa. Nuestro anexo intenta contribuir con registros fácticos al conocimiento de esta dimensión.

El texto se organiza en dos partes, dedicadas al discurso sonoro y al verbal, respectivamente. Los extremos de la primera de ellas recogen expresiones musicales populares o popularizadas por la pedagogía estatal y la militancia partidaria que protagonizaron el mundo sonoro en los momentos de apertura y cierre del ciclo, la mayoría de ellas ocurridas durante manifestaciones en espacios públicos, investidos por las identidades partidarias y sus vibraciones. En ellas confluye la persistencia y resignificación de antiguas marchas o canciones con la creación de nuevos repertorios, construidos con frecuencia en base a la adaptación o *contrafactum*[2] de materiales textuales o musicales preexistentes, incluidos los de la creciente industria discográfica y la difu-

[2] Procedimiento que consiste en aplicar un texto nuevo a una pieza vocal previa.

sión radial. Prestamos atención asimismo a hechos sonoros «menores» en relación con la entidad y méritos que se acuerdan generalmente a las «obras musicales». Así, consignas espontáneas gritadas en una manifestación, grupos callejeros cantando fragmentos de una marcha o silbatinas desde los balcones no solo formaron parte del paisaje sonoro de las ciudades sino que fueron vehículos de expresión de los deseos, broncas, esperanzas, triunfos y frustraciones sociales intensamente vividas en esos momentos candentes de la historia local.

Nuestro recorrido se inicia en realidad unos meses antes de la irrupción franca de lo que sería luego el peronismo. Recoge la efervescencia causada por los avatares del final de la Segunda Guerra Mundial, el triunfo aliado y su fuerte repercusión en la sociedad argentina, debida, por una parte, al desvelo de sus comunidades de inmigrantes europeos, para quienes la conflagración comprometió cuestiones personales, cercanas, afectivas; por otra, a la arraigada lealtad de sectores intelectuales a un imaginario de París como faro de la libertad, cuya recuperación revitalizaba ese paradigma en una realidad nacional que sentían adversa, y por último, en relación con lo anterior, a la evaluación política del conflicto, la posición del gobierno argentino ante él y los riesgos de traslado de los totalitarismos vencidos al país avizorados por la oposición, a partir de lo cual se forjó una interpretación de la política local en clave de geopolítica internacional. Los alineamientos que caracterizaron la contienda política desde 1945 se consolidaron en buena medida a partir de los hechos ocurridos en la segunda parte del año anterior. En el plano de los enfrentamientos conceptuales más generales, recogimos asimismo los debates y posicionamientos del Partido Comunista ya desde los primeros años 40, cuyas resonancias se proyectan a los tratados aquí. Los repertorios sonoros y musicales acompañaron esta coyuntura y materializaron, en la reiteración de himnos, marchas y canciones tradicionales, así como en la producción de nuevas piezas, proclamas y estribillos, las voluntades colectivas. El capítulo dedicado a los sucesos del '55 es, en cambio, más acotado en términos cronológicos. Se centra en esos meses finales del año y apenas se asoma a los coletazos que pudiera haber tenido en el ámbito musical la accidentada trayectoria del nuevo gobierno.

Los sonidos de esos procesos de ascenso y caída del peronismo histórico constituyen ventanas adecuadas para medir la temperatura social e ideológica que permeó la década y que se proyectó en los intersticios que otros segmentos de la producción musical reservan para la marca política y contextual. Más allá de lo sonoro, o a través de los sonidos, se perciben las alianzas y conflictos de la vida musical —intérpretes, directores, instituciones, formaciones intelectuales, públicos—, impulsados a posicionarse ante las inter-

pelaciones que formula cada coyuntura para diseñar así un fragmento de la historia cultural argentina de esos años.

La metodología empleada en estas dos secciones de la primera parte —capítulos 1 y 10— consistió en relevar las fuentes periodísticas siguiendo el hilo de lo que las mismas ofrecen en el plano sonoro y musical, a lo cual se adosaron innumerables documentos complementarios. Para ello, consultamos de manera intensiva y sistemática abundantes colecciones de prensa periódica, general y musical, publicadas en ambas situaciones históricas, en busca de esos rastros reveladores, procedimiento que ejercitamos también para estudiar los diez años que median entre los dos momentos, de los que se ocupan los demás capítulos. El procedimiento, que puede resultar «salvajemente» empírico, descriptivo o meramente anecdótico, permite sin embargo acceder al conocimiento de hechos, acciones, comportamiento de los actores sociales individuales y colectivos, y sobre todo de las producciones sonoras y musicales, que caracterizaron esas particulares circunstancias históricas, en un relevamiento que hasta donde sabemos no se había aún realizado. A pesar de los márgenes de relatividad que ello implica, la masa material de esta naturaleza, reiterada y contrastada en órganos de prensa de diferente filiación dentro de la misma órbita general, suministra sin embargo un punto de partida ineludible, un núcleo duro de información alojado en la madeja retórica y las convenciones comunicativas que lo envuelven. Queda claro, entonces, como se explicitará más adelante, que la narración que intentamos aquí es la que permiten los hechos documentados y jerarquizados en/por la textualidad producida en esos momentos, retenidos según los marcos conceptuales implícitos o expuestos, los criterios de relevancia establecidos para la investigación, sometidos a la crítica de fuentes, y entregados a la tarea interpretativa.

Aunque a esta altura de la práctica musicológica resulte una obviedad, debemos decir que nuestro análisis de lo que se escuchó en esas jornadas parte de la premisa según la cual la música y lo sonoro como categoría más general, en tanto práctica social, es susceptible de exponer y estructurar simbólicamente en el registro aural los conflictos activos en determinados contextos y acontecimientos históricos. Por otra parte, el poder especial de la música «para evocar emociones y empatía se relaciona (…), con propósitos de representación, con la demostración de autoridad política y con la dotación de identidad».[3] El sonido, «artefacto de la esfera humana desorde-

[3] Mecking, Sabine / Wasserloos Yvonne. «Musik–Macht–Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte». Mecking, Sabine / Wasserloos Yvonne (Hrg.), *Musik–Macht–Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne.* Göttingen:

nada y política», constituye por lo tanto «un "caso especial" para el análisis social y cultural».[4] Dentro de ese campo, la música, «organización del ruido (…) refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y de los signos que hacen a la sociedad».[5] Así, si «hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos», como recomendaba Jacques Attali, el primer paso es registrarlos.

Y en nuestro caso se impone hacerlo de manera prioritaria con las sonoridades urbanas producidas durante los hechos delimitados, las prevalentes, las de mayor volumen y casi las únicas retenidas tanto por la prensa como por los testigos eventuales. Un espacio destacado de ese universo lo ocupan los repertorios patrios, en particular el *Himno Nacional*, que imprime en todo momento sus valencias simbólicas y se ofrece como cuerpo material a través del cual se dirimen visiones contrapuestas del pasado y se legitiman imaginarios del futuro.

Los capítulos incluidos entre esos dos vértices, 1945 y 1955, están dedicados a obras musicales que jalonan el período, en las que es posible identificar vinculaciones con el «afuera» —si tal cosa existiera y si no consideráramos texto y contexto como impresos en una cinta de Moebius—, es decir, con la vida política, social y cultural de la época. Esbozar una teoría general sobre los nexos entre música y política nos llevaría lejos de nuestro objetivo y sería redundante a la luz de la frondosa reflexión publicada que se ocupa de ellos, a la que remitimos en el desarrollo del texto. Digamos solamente que el enfoque ensayado aquí consiste en analizar los datos o los indicios que en determinadas obras abren camino al análisis de las inscripciones políticas sedimentadas en algunos de los estratos de sentido que las contienen, sin agotarlas por ello. O bien, visto como trayecto inverso, podría decirse que se trata de un itinerario por algunos núcleos conceptuales o ideológicos generales significativos, desplegados a lo largo de la década, a los que da acceso su presencia en determinadas obras musicales, con diverso grado de estetización. Si las circunstancias de composición, la funcionalidad política y la existencia de textos lingüísticos facilitan el acercamiento a este plano en un sector de la producción musical, en otros casos se requiere un abordaje especulativo más intenso para establecer conexiones pertinentes, a través de la reconstrucción histórica o gené-

---

V & R unipress, 2012, p. 12. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

[4] Sterne, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2003), p. 13.

[5] Attali, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique* (París, PUF, 1977), p. 19.

tica de las piezas, de diálogos y confrontaciones con otras manifestaciones artísticas e intelectuales, capaces de iluminar zonas resistentes a develar los nexos contextuales o a autorizar la tarea hermenéutica.

Los capítulos de 2 a 9 de esta primera parte están dedicados cada uno a una obra o un conjunto de obras musicales compuestas según las convenciones del llamado ámbito «culto», que cubren un territorio amplio y contradictorio aun dentro de ese mismo campo. Queda sin tematizar particularmente el vasto y decisivo territorio de las músicas populares, del tango al jazz, del folklore a los nuevos ritmos bailables. Aun así, sus géneros, sus protagonistas, sus instituciones están —no podrían no estarlo— puntuando en permanencia el desarrollo del libro, en particular el estrato folclórico, ámbito privilegiado en la constitución de las músicas «nacionales».[6] Las razones de la falta de protagonismo, en este libro, de ese segmento fundamental durante el primer peronismo incluyen, por una parte, la existencia de un número considerable de investigaciones que lo abordaron, a diferencia de la escasa, aunque en lento crecimiento, producción sobre música académica enfocada específicamente hacia sus relaciones con el contexto cultural del período.[7] Por otra, responde a la magnitud y extensión que implica el estudio de ese universo, donde cada género es un entramado complejo y dinámico de lenguajes y acciones, cada una de las cuales requiere estudios específicos, realizados a la luz de los avances en los marcos teóricos y operativos de la musicología que se ocupa de él.

Despejada entonces cualquier tentación de una historia integral tanto de la música producida en ese período como de las relaciones entre música y peronismo, y circunscripto ya el campo al mundo de la música académica, la decisión metodológica consistió en buscar —o construir, según qué punto de vista se adopte[8]— posibles conexiones en las obras musicales mismas

---

[6] En el Anexo se documenta la presencia permanente, en actos y celebraciones, de músicos populares, no solo folclóricos sino también, en igual medida, del ámbito del tango, así como de formaciones dedicadas al jazz y los géneros bailables contemporáneos.

[7] En cuanto a esta producción, señalemos el temprano trabajo de Silvina Mansilla sobre una obra de Elsa Calcagno, al que se suman contribuciones más recientes de Graciela Albino, Guillermo Dellmans y Sebastián Hildbrand, entre otros.

[8] En lugar de teorizar sobre el denso debate filosófico e historiográfico relativo a la «realidad», las oposiciones entre constructivismo y neopositivismo; relativismo cultural y núcleos duros de verdad; «fiebre de archivo» o culto de lo fáctico y teoría crítica; historia y metahistoria; la multiplicación de «giros» (lingüístico, espacial, experiencial, emocional, contextual…) y demás conceptos y posiciones en juego, que nos llevaría muy lejos de nuestro objetivo, recordamos solo una enigmática y sugerente reflexión, publicada en 1941, que Virginia Woolf pone en boca de uno de sus personajes: «Es curioso que la ciencia, según me han dicho, está haciendo las cosas (por decirlo de algún modo) más espiri-

compuestas durante el período, entendidas como puntos de intersección entre situaciones históricas, ideológicas y artísticas activas en cada momento, y asumiendo todo el espesor que las circunstancias de producción y recepción pudieran prestar al objeto en sí.[9]

Las piezas a ser seleccionadas debían cumplir tres premisas básicas: la primera, que el material propusiera o soportara una indagación de la dimensión política —expuesta, subyacente o virtual— en diferentes niveles; la segunda, que examinadas en conjunto fueran representativas de las distintas corrientes compositivas, estéticas e ideológicas relevantes del período; la tercera, que esos cortes transversales en la diacronía producidos por las fechas de composición y estreno de las piezas permitiera ordenarlas en una secuencia cronológica que atraviese la década y permita estudiar mejor la historicidad tanto de los lenguajes como de los procesos culturales. Estas consideraciones previas resultan necesarias pero no suficientes para explicar el establecimiento concreto del repertorio resultante, en el cual intervinieron también, sin duda, nuestros límites en el conocimiento de la producción musical, la mirada y el juicio históricos inevitablemente situados del observador contemporáneo en la cadena de recepciones,[10] así como el margen de arbitrariedad que forma parte de cualquier elección. Inútil decir que esta selección no pudo evitar dejar fuera la figura y la producción de compositores relevantes, muy activos y consolidados en la época. En algunos casos, como el de Carlos Guastavino, la considerable bibliografía existente nos exime de mayores consideraciones; en otros, como el de Roberto García Morillo, los estudios son aún escasos y su obra merecería un análisis integral que ponga en valor su importante contribución creativa. De las creaciones de compositores que

---

tuales… La última teoría, según he sido informado, es que no hay nada sólido… Mira, ahí se puede vislumbrar la iglesia entre los árboles…» Woolf, Virginia. *Between the Acts*, London, Hogarth Press, 1969 [1941], p. 232. En otros aspectos del campo teórico, la relación entre la práctica musicológica y su epistemología se halla expresada o implícita en cada capítulo de este libro.

[9] Seguimos aquí la tematización que hiciera Jauss sobre la diferencia entre un hecho histórico y la obra literaria como evento. Jauss, Hans Robert, *Por une esthétique de la recéption*. (Paris: Gallimard, 1978), esp. cap. II y VI.

[10] Al respecto, y aunque se trate aquí de historia reciente, recordamos la consideración clásica del historicismo croceano: «La necesidad práctica que está en el fondo de todo juicio histórico confiere a cada historia el carácter de historia contemporánea porque, por remoto o remotísimos que parezcan cronológicamente los hechos que ingresen, ella es, en realidad, historia siempre referida a la necesidad y a la situación presente, en la cual aquellos hechos propagan sus vibraciones». Croce, Benedetto. *La storia come pensiero e come azione*, a cura de M. Conforti. (Napoli: Bibliopolis, 2002 [1938]), p. 13.

fueran miembros del Grupo Renovación (1929–1944) nos ocupamos parcialmente en otras oportunidades.[11]

Si fuera necesario buscar una figura para representar la estructura y el contenido de esta parte del libro sería la de los contrarios. En efecto el juego de oposiciones regula los distintos niveles que lo organizan. En el plano de los lenguajes, integran esta colección obras que prolongan las convenciones cristalizadas de la tonalidad funcional básica de los siglos XVIII y XIX, aplicado con frecuencia a un tratamiento primario de fuentes folclóricas —*Vidala*, de Ana Serrano Redonnet; secciones de la *Sinfonía 'In Memoriam'* de Luis Milici— y otras —minoritarias, especializadas— habitadas por los impulsos vanguardísticos de la más reciente actualidad, que oscilaban entonces entre las extensiones del dodecafonismo hacia el serialismo integral y los nuevos recursos tecnológicos y multimediales. Los hallamos en las obras de Juan Carlos Paz —*Transformaciones canónicas*— y Mauricio Kagel —*Música para la torre*— compuestas ya hacia el fin del decenio peronista. Otros estratos de la modernidad, aquella que ingresó en la composición argentina en los años 20, encarnada en la ampliación de la tonalidad, las técnicas politonales y las referencias fracturadas a un pasado no inmediato, características del neoclasicismo, se observan asimismo en la producción de estos años, como en las piezas de Juan José Castro y Ástor Piazzolla, y se extienden hasta incorporar los bordes de la atonalidad en la última *Pampeana* de Ginastera.

Desde el punto de vista de la referencialidad, es decir, de las intenciones de representar contenidos más allá de la economía interna de los procesos compositivos, conviven producciones que, mediante la incorporación de un texto lingüístico o de movimientos escénicos se abren a un universo explícito de sentidos «externos», con otras que evitan cuidadosamente cualquier contaminación del juego estructural autónomo, replegadas sobre sí mismas. En el primer grupo se ubica la mayor parte de las piezas aquí consideradas, en las cuales la presencia de aquellos elementos facilita la conexión con la dimensión política que (las) contiene(n). En alguna de ellas, la semántica se deduce solo del título y el contexto: es el caso de *El llanto de las sierras*, de Juan José Castro, un homenaje a Manuel de Falla, que había fallecido poco antes en Alta Gracia, Córdoba. En otras, fue necesario construir un andamio conceptual paralelo con el cual contrastar el hecho musical mismo. Así, *El mito gaucho*, de Carlos Astrada, uno de los mayores filó-

---

[11] Corrado, O. *Música y modernidad…*, cit., y *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz.* (La Habana: Casa de las Américas, 2010); «Luis Gianneo–Juan Carlos Paz. Encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, Madrid, 4, 1997, pp. 145–177.

sofos argentinos de la época, que adhería entonces al peronismo, procuró un punto de referencia productivo para una escucha/lectura paralela de las *Pampeanas* de Alberto Ginastera. El segundo coincide con las piezas vanguardísticas mencionadas, una de las direcciones centrales del pensamiento artístico avanzado de la época, recostado en el cultivo de las formas puras, la transparencia y la abstracción. La direccionalidad social, los públicos y los procesos de recepción de cada uno de estos repertorios fueron también, desde luego, altamente diferenciados.

En relación con el poder, donde la inscripción política resulta más explícita, aparecen algunas piezas destinadas a exaltar abiertamente al presidente y su esposa —*Sinfonía 'In Memoriam'* de Luis Milici; *Epopeya argentina*, de Ástor Piazzolla—; de manera indirecta, por mediación de la figura de San Martín que el gobierno sobreimprimió a la de Perón en 1950 —*Canto de San Martín* de Julio Perceval— o bien como vehículo de la ideología cultural dominante en los comienzos del período —*Vidala*, de Ana Serrano Redonnet. En cada uno de estos casos, si bien sus autores establecieron compromisos de distinto calibre con el gobierno, el efecto final de esas obras reforzó —o al menos no impugnó— las premisas generales del oficialismo, por difusas o contradictorias que estas hayan sido en el plano estético. En las antípodas se ubica Juan José Castro, el único compositor del área culta que enfrentó activa y públicamente al peronismo desde sus comienzos y que asumió las consecuencias de dicha opción, entre las cuales se cuentan la exclusión de la vida musical y el exilio. En su obra, no obstante, dichas disidencias solo pueden inferirse lateralmente, a través del esfuerzo interpretativo, practicado aquí, por ejemplo, colocando su *Cantata Martín Fierro* en el debate cultural de la época, en el cual el poema de Hernández adquirió una indudable centralidad. En efecto, el estreno de la obra de Castro en 1948 coincide con la publicación de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Ezequiel Martínez Estrada, con quien el compositor comparte las formaciones culturales de pertenencia, y, en el campo contrario, con la de *El mito gaucho*, el mencionado libro de Astrada. En cuanto a *El llanto de las sierras*, la reconstrucción de las intervenciones de Castro en las disputas políticas sobre el destino del cadáver de Falla, ocurridas poco antes de la composición de su elegía, refuerza el sentido las estructuras musicales y sus flexiones expresivas. En este libro, la figura de Juan José Castro interviene así como un contracanto entrecortado que pone en perspectiva las direcciones prevalentes en el universo analizado.

Otros compositores tratados en este libro fueron ya sea opositores silenciosos, no militantes, desinteresados o indiferentes a las políticas gubernamentales del período, o bien mantuvieron con ellas actitudes pragmáticas,

intermitentes de proximidad y alejamiento, como ocurrió con Ginastera. Quienes permanecieron ajenos a los requerimientos del oficialismo sin enfrentarlo públicamente no fueron, sin embargo, objeto de censura estética efectiva; tampoco de apoyo o promoción particular de sus obras, en la mayoría de los casos.

Ante el listado final de las piezas estudiadas y su realidad musical concreta, no es necesario demasiado refinamiento analítico para comprobar la coexistencia de piezas muy disimiles desde el punto de vista de su trascendencia artística. *Vidala* no es estéticamente equiparable ni con la *Pampeana N° 3*, ambas deudoras de materiales folclóricos, ni con el abstracto *Dédalus, 1950,* el quinteto de Juan Carlos Paz. Por otra parte, la distancia estética de cada producción con el horizonte de expectativa de sus públicos, en términos de Jauss,[12] resulta asimismo altamente diferenciada. Esta heterogeneidad pone de manifiesto las tensiones clásicas entre la consideración de las obras por su valor como documento histórico o como objeto estético, inscriptas además en problemas más generales como, entre otros, la entidad del objeto artístico, la especificidad de la historia del arte en relación con una historia general, la de la historia de la música con respecto a ambas, la delicada correlación entre hechos históricos y hechos artísticos, la historicidad o inmanencia de la obra de arte o el dilema de la evaluación y el juicio.[13] Nuestro repertorio es en este sentido una colección heterogénea; tiene en cuenta la trascendencia musical de ciertas obras pero no excluye por ello a las demás, valiosas por otros motivos. La particularidad de cada pieza incide en el abordaje que sugiere. Así, podríamos decir en líneas muy generales que las piezas más connotadas por su inserción en las vicisitudes históricas y políticas, cuyo valor documental supera al estético, suscitaron aproximaciones más orientadas hacia los estudios culturales, la historia intelectual o social, mientras que las más especulativas requirieron enfoques formalistas más intensos, de distinto cuño, aunque ambos métodos se superpusieron con frecuencia. Los marcos teóricos y metodológicos fueron variando según las necesidades de la

---

[12] Jauss, H. R. *Pour une esthétique…*, esp. p. 53 y ssgg.

[13] En este sentido, pensadores fundamentales como Hans–Georg Gadamer, Roman Ingarden, Hans Robert Jauss y en especial Carl Dahlhaus para la historiografía musical han dicho ya lo esencial sobre estas cuestiones. Recordemos solo dos piezas insoslayables del musicólogo alemán: Dahlhaus, Carl. *Analyse und Werturteil*. (Mainz: Schott, 1970) y *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Musikverlag Gering, 1977). Sobre esta última, véase también la productiva evaluación crítica efectuada a casi cuarenta años de su aparición por el conjunto de autores reunidos en Janz, Tobias/ Geiger, Frederich (Hrsg.) *Carl Dahlhaus'* Grundlagen der Musikgeschichte*. Eine Re–Lekture*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 2016).

investigación y las incitaciones recibidas de los propios materiales: se explicitan en cada capítulo.

Es dispar asimismo el destino, la posteridad de las obras. La pieza de Serrano Redonnet, hasta donde sabemos, no fue repuesta después de su estreno absoluto en 1946; tampoco la *Música para la torre*, integrada a una instalación multimedial en Mendoza en 1954. La *Sinfonía 'In Memoriam'* y el *Canto de San Martín* fueron rescatados en contadas ocasiones, debidas en su mayoría al empeño de gobiernos peronistas posteriores. Las piezas de Ginastera, en cambio, integran regularmente el repertorio de solistas, orquestas y directores, como ocurre, aunque en menor medida, con *El llanto de las sierras* de Juan José Castro, cuya *Cantata Martín Fierro*, estrenada por su autor en 1948, fue recuperada gracias al empeño del director español Carlos Cuesta, ejecutada y grabada en Santa Fe en 2003 pero ausente en los conciertos, antes y después. El quinteto de Paz da lugar a esporádicas interpretaciones y registros discográficos en Argentina y en el exterior. La obra de Piazzolla es la más enigmática en este sentido, ya que nada indica que se haya tocado alguna vez en su disposición original, ella misma problemática. En consecuencia, resulta accidentado, difícil o imposible seguir la historia de los efectos (*Wirkungsgeschichte*) de esta música en las décadas sucesivas, aunque podría deducirse que, en general, aquella más adherida a la coyuntura histórico–política tuvo menos proyección temporal que las demás.

La identificación de las circunstancias ideológicas y políticas que se ensaya en cada capítulo corresponde al momento específico en que aparece la obra a la que está dedicado. Aunque muchas de las propiedades allí observadas provienen de y se proyectan a los tiempos largos del período, otras están sujetas a las frecuentes y veloces mutaciones producidas por la interacción de fuerzas y las permanentes tensiones entre elencos culturales, actores, contexto sociopolítico y estrategias de poder. Se trata entonces de un escaneo continuo que se detiene y cristaliza en determinados momentos para examinar la simultaneidad conflictiva o el predominio provisorio de determinadas formaciones y sus repercusiones en la vida musical. El conjunto de indicadores semánticos que las músicas despliegan define, con sus propios recursos y más allá de la racionalidad política, una cierta sensibilidad social que no por difusa resulta menos elocuente. Podría conceptualizarse mediante lo que William Reddy denominó «regímenes emocionales», sentimientos, manifestaciones y prácticas socializadas que ponen en relación «conductas emocionales y sus implicancias políticas»,[14] consolidando así «estilos emocionales

[14] Reddy, William. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions.* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 47.

normativos, respaldados por recompensas y penalidades socialmente programadas»[15] que caracterizan un período o una situación histórica determinada.

Otra manera de leer estos textos, opuesta a su vez al régimen de contraposiciones formulado hasta aquí, es el de descubrir las continuidades que conectan los extremos. Una de ellas es la cronología. Los cortes en distintos momentos del flujo temporal que sondean el desarrollo de las discusiones, ideologías y lenguajes obedecen a un orden cronológico progresivo. Otra es, vista en un plano general, la relativa homogeneidad interna del campo musical culto en lo que hace a las tradiciones institucionales, prácticas y posicionamiento de los actores, aunque las diferencias estallen ni bien se las capte en un primer plano.

La segunda parte de este volumen, más acotada, se dedica a considerar las manifestaciones verbales producidas en esos años, mediante géneros y formatos discursivos diferentes. Se incluye una aproximación a lo ocurrido en el campo de la reflexión estética durante el Primer Congreso Nacional de Filosofía llevado a cabo en Mendoza en 1949, uno de los acontecimientos intelectuales más destacados del decenio. La solitaria contribución de una estética de la música presentada por Mario García Acevedo exhibe huellas indudables de concepciones culturales entonces vigentes. Por otra parte, no pudimos resistirnos a intentar leer en los poderosos textos de estética general de Luis Juan Guerrero algunas claves susceptibles de relacionarse con la música. La atención al congreso como lugar de tensiones no solo profesionales, sino también ideológicas y políticas, permite conjeturar que el régimen de inclusiones y ausencias puede haber determinado el elenco final de especialistas en este campo.

El capítulo siguiente ofrece una instantánea del estado del pensamiento musical verbalizado y de los debates que agitaron el mundo musical local, capturados en una edición especial del prestigioso periódico *Buenos Aires Musical* en 1952, en la que escribieron compositores, críticos e intérpretes representativos de distintos sectores y tendencias. Sus manifestaciones revelan el estado de la discusión sobre la música argentina al promediar el siglo, la evaluación, intereses y perspectivas superpuestas y diferenciadas puestas en juego, preocupaciones recurrentes por otra parte en la historia de la reflexión local, en las cuales campea, una vez más el desvelo por la cuestión identitaria.

---

[15] Reddy, William. «Emotional Styles and Modern Forms of Life», en Karafyllis, Nicole C.; Ulshöfer, Gotlind (ed.), *Sexualysed Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from Cultural Perspective*. (Cambridge, Massachuset; London, England, MIT Press, 2008), pp. 81–100, p. 96.

Al discurso emanado del oficialismo en sus diferentes instancias se refiere el tercer capítulo. Se analizan allí los documentos, normativas, planes de gobierno, piezas legislativas, así como las manifestaciones expresadas directamente por el presidente, relacionadas con el universo cultural local, cuya estructura y estado actual se indaga para emitir diagnósticos, diseñar las políticas adecuadas para su desarrollo y producir las medidas concretas para conseguirlo. Cada una de las disposiciones tomadas desde la gestión tuvo repercusión inmediata en los actores y las formaciones culturales, movilizados orgánicamente para llevarlas a cabo, en una notable, veloz y eficaz coordinación entre discurso y acción. Los músicos respondieron con el mismo entusiasmo de otros sectores del mundo del trabajo.

El estudio de la historiografía musical escrita por emigrados hacia mediados del siglo en Argentina se adosa como excursus al cuerpo central de esta segunda parte. Ese conjunto textual es relativamente extraño al carácter y temperatura de los anteriores, de los cuales es, en su mayor parte, contemporáneo. Además de su coincidencia cronológica, se incluye aquí por varias razones. La primera de ellas es tematizar una dimensión de la reflexión musical general, autónoma, especulativa, hasta cierto punto exógena que, aunque parezca perogrullesco aclararlo, certifica la independencia intelectual de estos sectores con respecto a los condicionamientos de la coyuntura, que parecieran inundarlo todo en la lectura de las páginas anteriores. La segunda, contradictoria, es que aún en un campo tan especializado como este, se filtran por breves momentos astillas del contexto general que conviene no soslayar. Por último, las concepciones historiográficas puestas en juego en estos escritos, gestados en esa época, tuvieron una incidencia perdurable en la reflexión y la práctica musicales sucesivas.

El anexo contiene información fáctica recogida a través de la consulta de la prensa entre 1945 y 1955, algunas de cuyas colecciones «barrimos» pacientemente día por día. Reúne el resto de la documentación heurística que sostuvo nuestro trayecto durante la investigación y que no fue tratado —o lo fue tangencialmente— en los capítulos anteriores. El objetivo de adjuntar esas referencias fue, en primer término, el de poner a disposición de quienes se interesen por el tema un conjunto de datos duros susceptibles de contribuir a futuros desarrollos. Una vez concluido este apartado percibimos que en realidad constituyó el piso material que contiene, sobre el que se asientan y modulan, de muy diversas maneras, los hechos musicales analizados en cada uno de los capítulos anteriores. No se trata de suponer una continuidad lineal entre estos hechos y las obras, ni de recurrir a la antigua relación mecánica entre infraestructura y superestructura, sino de observar la articu-

lación conflictiva, prismática, entre circunstancias histórico–políticas, ideología, comportamientos sociales, campo artístico y producción musical.

En cuanto a las condiciones que debe reunir un trabajo que pretende enmarcarse en las tradiciones académicas vigentes, debemos aclarar que tanto el llamado «estado de la cuestión», es decir, el conocimiento previo existente sobre el tema, como los encuadres teóricos y referenciales desde los cuales se abordan los distintos núcleos temáticos, por su diversidad y volumen, se distribuyen a lo largo de los capítulos que integran este libro, con las mínimas excepciones de los consignados en esta introducción.

Finalmente, precisemos que los textos que siguen provienen de investigaciones realizadas entre 2010 y 2020. Fueron, en su mayor parte, destinadas a presentaciones en diversos congresos internacionales y se convirtieron luego en artículos publicados en sus actas o en revistas especializadas. Otros permanecieron inéditos hasta ahora.[16] No se modificaron en lo esencial, aunque hubo ajustes necesarios para ubicarlos en su nueva función dentro del volumen, redistribuir los contenidos, evitar repeticiones —aunque algunas se preservaron en vistas a una lectura salteada de capítulos que mantienen su relativa autonomía—, incorporar, en contados casos, nueva bibliografía y otorgar en lo posible mayor coherencia al conjunto.

[16] Véase Origen de los textos.

Primera parte

Músicas

1. Los sonidos del 45

Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos de peronismo

El propósito de las páginas siguientes es estudiar la articulación entre música, política y sociedad en un período tan breve como significativo en la Argentina del siglo XX: el que va de los acontecimientos que fueron definiendo el fin de la Segunda Guerra Mundial a los años iniciales del peronismo; dicho de otra manera, el comprendido entre 1944 y 1946.

Si bien el título de este capítulo especifica el año 1945 como fecha central, resultó imprescindible considerar también las condiciones previas que definieron lo ocurrido entonces, esto es, las innumerables expresiones colectivas que puntuaron las noticias sobre el desenlace del conflicto bélico. En ellas se consolidaron pautas para la lectura ideológica de la realidad local, se generaron prácticas políticas concretas en el espacio público que confluyeron paulatinamente en las definiciones partidarias cuyo punto de llegada fue el triunfo del peronismo en las elecciones del 24 de febrero de 1946 y la asunción de Perón como presidente de la Nación el 4 de junio, tres años exactos después del golpe militar que inauguró este tramo de la historia argentina. Ese proceso encontró en la música herramientas para metabolizar los deseos, convicciones, voluntades de una sociedad intensamente movilizada, que dirimió también mediante el sonido sus lealtades y disidencias. Independientemente del grado de elaboración intrínseca de estos materiales, lo que importa aquí es constatar la eficacia funcional y simbólica de un conjunto

que comprende desde el simple soporte rítmico de una rima circunstancial reiterada a composiciones estructuradas y escritas según las tradiciones académicas; de repertorios patrióticos, partidarios o «clásicos» consolidados a músicas populares recientes difundidas por la industria del entretenimiento, entre otras categorías.

Si bien la literatura general sobre ese lapso incluye frecuentes menciones a las consignas, estribillos y canciones escuchadas entonces, nuestro trabajo intenta determinar y estudiar con mayor precisión los repertorios, circunstancias, contextos, sitios, protagonistas, funcionalidad, rituales, intenciones, significados de esas manifestaciones, relevados, prioritariamente, en fuentes primarias: la prensa periódica de distinto signo. Fueron utilizadas, en primer término, como base fáctica, aunque con particular atención hacia las jerarquías, omisiones, recortes, estrategias discursivas, efectos retóricos con que construyen los hechos del período. Los aquí consignados son solo una selección de los recogidos en las fuentes, ellas mismas, a su vez, fragmentarias en relación con lo inabarcable de la realidad: conocido límite a cualquier fantasía totalizadora del historiador. Con todo, el volumen y la representatividad de la muestra permiten, a nuestro juicio, una primera aproximación a la «escucha» de esta historia.

Buenos Aires, 1944–45: músicas para el fin de una guerra

La suerte de París durante la guerra repercutió con fuerza sostenida en Buenos Aires. Al duelo por su caída en junio de 1940 se le contrapuso el júbilo por su liberación en los días finales de agosto de 1944.

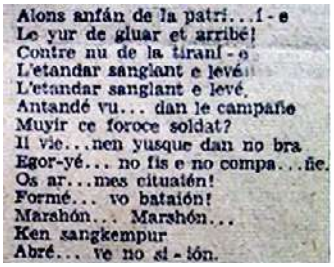
Los diarios del jueves 24 de agosto de 1944 dan cuenta de las manifestaciones espontáneas que fueron generándose el día anterior, desde la mañana, apenas conocida la noticia. A mediodía los grupos confluyeron en Plaza Francia,[1] donde «la vibración batalladora de La Marsellesa alternó con la solemne emotividad de nuestro himno en la entonación multánime, espontánea y subyugante como el movimiento popular» (*La Nación*, 24–VIII–44, p. 1).[2] Ante una multitud imponente, que se renovó en torno al monumento cubierto de flores durante toda la tarde, habló el diputado Alfredo Palacios

[1] Junto al Monumento de Francia a la Argentina obra del artista francés Émile Peynot, ofrecido por la colectividad francesa a la Argentina en su centenario de 1910.

[2] Los nombres de los periódicos y sus abreviaturas figuran al final del artículo, sección Hemerografía. En todos los casos, se conservaron las convenciones ortográficas y tipográficas originales de cada documento.

y Berta Singerman recitó los versos del himno francés (figura 1). Se realizaron asimismo concentraciones masivas en Plaza San Martín, en torno a la estatua del prócer (Ibid.). La muchedumbre marchó luego por las calles del centro, agitando banderas y coreando sin descanso *La Marsellesa* y vítores a París. Algunas de esas ruidosas columnas fueron detenidas por la policía;[3] otras lograron recorrer amplios sectores de la ciudad, donde recibieron aplausos y vivas que llegaban desde balcones profusamente embanderados. En las salas cinematográficas, en particular las que proyectaban películas o documentales relativos a la guerra, el público entonó la canción patria francesa y se sumó luego, a la medianoche, a quienes todavía se manifestaban en la ciudad (Ibid., p. 8). *La Nación* publicó ese día, como lo había hecho para el final de la Primera Guerra, una versión fonética aproximada del himno francés, para facilitar su entonación por las multitudes (Ibid., p. 3) (figura 2).

Figura 1. *La Nación,* 24–VIII–1944, p. 1.



Alons anfán de la patri...i-e
Le yur de gluar et arribé!
Contre nu de la tiraní-e
L'etandar sanglant e levé.
L'etandar sanglant e levé.
Antandé vu... dan le campañe
Muyir ce foroce soldat?
Il vie...nen yusque dan no bra
Egor-yé... no fis e no compa...ñe.
Os ar...mes cituatén!
Formé... vo bataión!
Marshón... Marshón...
Ken sangkempur
Abré... ve no si-ión.

Figura 2. *La Nación,* 24–VIII–1944, p. 3.

[3] Algunos autores afirman que la manifestación fue disuelta violentamente por la policía, incluso con armas de fuego. Véase Hardoy, Emilio. *No he vivido en vano (Memorias)*. (Buenos Aires: Marymar, 1993), p. 204.

Además de quienes se convocaron espontáneamente, participaron en estos movimientos los partidos políticos de distintas filiaciones, en particular, los del arco opositor al gobierno de facto instaurado en junio del año anterior. El énfasis puesto en la libertad y la democracia que significaba Francia en esa hora implicaba también, explícitamente o no, una crítica a la política nacional. En estas ocasiones se fueron fraguando afinidades ideológicas que fortalecerían la construcción de la Unión Democrática.

Los festejos repercutieron en innumerables ámbitos. Uno de ellos fue el teatro Maipo, donde actuaban artistas franceses exiliados desde 1940, quienes dedicaron una función en la noche del 23 al recitado de textos de autores galos y de poemas alusivos al acontecimiento que Rachel Berendt, una de las figuras del elenco, había solicitado a autores argentinos, presentes en el homenaje de Plaza Francia realizado esa misma mañana. Se recitaron así poesías de circunstancia, en francés, de Manuel Mujica Láinez y Victoria Pueyrredón, entre otros. Berendt recitó *La Marseillaise*, cantada luego por Jacques Aslan (Ibid., p. 8).

El semanario *La France Nouvelle*, editado en Buenos Aires, organizó un cóctel en el local de Les Ambassadeurs el domingo 27, al que asistieron unas mil quinientas personas. Actuaron las orquestas de Dan D'Angelo y de Henriette; Luisa Darios cantó *Paris, je t'aime* y *Si tu vas à Paris*. Jean Sablon —*chansonnier* mundialmente conocido, uno de los más ilustres de su generación, junto a Maurice Chevalier y Charles Trenet— ofreció otras canciones francesas, entre ellas, *La Madelon*, coreada por todos los concurrentes.[4] Maria Falconetti, la notable actriz francesa que trabajaba en Buenos Aires —donde era conocida ya desde su rol protagónico en el film *Jeanne D'Arc* de Dreyer (1928) estrenado poco después en el Cine Club de Amigos del Arte—, cantó sobre la misma melodía la *Marche de De Gaulle* (*La France Nouvelle,* 1–IX–44, p. 7). Repertorios y artistas se repitieron en otras ocasiones durante esos días, como en el banquete organizado por las Damas Argentinas el 5 de setiembre, en el cual Berta Singerman repitió su *Marsellesa* en versión española de Córdova Iturburu (Figura 3),[5] cantada luego por

[4] *La Madelon*, o *Quand Madelon*, con texto de Louis Bousquet y música de Camille Robert, compuesta en 1914 y muy difundida desde entonces, fue la canción que dio lugar a más versiones en Francia durante el período 1939–1945: la colección de Paul Arma registra veintitrés, entre ellas, las *Madelon du maquis*, *de la Résistence*, *de la Libération*, etc. Véase Chimello, Sylvain. *La résistence en chantant 1939–1945*. (Paris: Autrement, 2004), pp.: 70–79. No sorprende entonces su presencia en los actos de las instituciones francesas de Buenos Aires.

[5] Berta Singerman incorporaba esta pieza a sus recitales poéticos ya desde años antes. Así en el realizado el 23–V–43 en el Gran Rex, «las siete estrofas del magnífico himno de

Figura 3. *La France Nouvelle,* 8–IX–1944, p. 7.

Sablon, quien agregó otros éxitos de su repertorio: *Reviens* y *Vous qui passez sans me voir*. Otros poemas fueron recitados por la gran actriz española exiliada, Margarita Xirgú y por Néstor Ibarra (Ibid., 8–IX–44, p. 7).

Los republicanos españoles celebran también el acontecimiento. El periódico *España Republicana* publica un artículo en el que «opina un sudamericano», titulado «París: antorcha de la libertad», firmado por Enrique Portugal. Allí reconoce que París es también «un pedazo del mundo entero» y representa «la inquietud, la tradición y la rebeldía de todos los hombres libres», entre ellos, «no pocos sudamericanos de valía, principalmente intelectuales y artistas del pincel y de la música [que] han contribuido a forjar ese París que hoy constituye bandera de libertad» (*España Republicana*, 7–X–44, p. 9).[6]

El avance de las tropas aliadas sobre Berlín, como es previsible, se registra minuciosamente en la prensa y genera enorme interés y expectativa en los lectores. Las organizaciones antinazis y proaliadas se movilizan. Una de ellas, Patria Libre, lanza con insistencia desde principios de mayo, panfletos festejando la inminente caída de la capital de Reich. El 6 de mayo se anuncia un encuentro promovido por la Junta de la Victoria para celebrar la caída de Berlín en el restaurant Babilonia, pero es desautorizado por la policía, que aduce razones de seguridad: se reprograma para el día 9 (*Argentinisches Tageblatt,* 6–5–45, p. 3). Los actos públicos estuvieron prohibidos en la capital, lo que no impidió las reuniones espontáneas en bares y confiterías, los que

libertad del pueblo francés —cuya actualidad vigente en su total contenido [¿sic?]— fueron dichas por Berta Singerman con pasión y exactitud de tono» (*La Hora*, 25–V–43: 4). Cabe señalar que en dicho recital Singerman interpretó asimismo fragmentos del *Martín Fierro*, «también densos de alusiones actuales», según *La Hora* (id.), lo que reafirma tanto el proyecto del arco opositor de afirmación de símbolos nacionales como la interpretación de sus contenidos a la luz de los enfrentamientos con el gobierno de entonces.

[6] En el campo aliado argentino, la revista *Sur* dedica un número completo a la liberación de París, en el que escriben, entre otros, Borges, Martínez Estrada, González Lanuza. *Sur*, 120, octubre de 1944.

debían cerrar a medianoche (*Crítica*, 3–v–45, p. 4). En alguna de ellas se suscitaron disturbios, como en la realizada en El Galeón el 8 de mayo (*Argentinisches Tageblatt*, 9–v–45, p. 3), que se suma a otros incidentes similares ocurridos en actos auspiciados por la organización Patria Libre en los días previos (Ibid, 1–v–45, p. 3 y 4–v–45, p. 3). Entre los estribillos que se cantaron, según Félix Luna, figura «Votos sí, botas no» y «No queremos dictadura ni gobierno militar», con la música de la *Marcha Radical.*[7] El gobierno, mediante un decreto del Poder Ejecutivo, autorizó sin embargo el izamiento de banderas de las Naciones Unidas y la realización de servicios religiosos por el fin de la contienda (*Argentinisches Tageblatt,* 6–v–45, p. 3). La caída de Berlín inspiró seguramente el artículo que Paul Walter Jacob publica en el *Argentinisches Tageblatt* (3–v–45, p. 13): «Berlin —Die Kunst–und Musik Metropole von einst», en el que repasa los hitos de la historia artística de la ciudad y se interroga por su futuro.

En la noche del 7, día de la capitulación, numerosos grupos se dieron cita en clubes extranjeros y otros locales céntricos, donde se cantaron espontáneamente, junto al Himno Nacional Argentino, canciones populares de las naciones aliadas: Francia —su himno y la popular *Madelon*— e Inglaterra —*Tipperary*— (*Crítica*, 8–v–45, p. 5), aunque esta refiera a la ciudad irlandesa del título, lugar de nacimiento de su autor, Jack Judge. El 8 de mayo, declarado feriado, prosiguieron los festejos en Buenos Aires, en lugares cerrados: en un almuerzo en Harrods se escucharon las piezas mencionadas, a las que se sumaron los himnos de Estados Unidos y de Inglaterra. Como no se tenía a mano la partitura del soviético, se tocó *Atchichornia* (Id.).[8] En otros sitios se cantaron ese mismo día los himnos griego, noruego y checoslovaco (Ibid., 9–v–45, p. 4). El 9 se realizó, también en Harrods, la Cena de la Victoria, organizada por el Comité de Damas Argentinas de Ayuda a la Cruz Roja Británica, a beneficio de los niños de los países devastados por el nazismo. Asistieron mil comensales. Actuaron dos gaiteros escoceses, con bailes interpretados por una niña; señoritas con trajes típicos de las colectividades representadas desarrollaron un Desfile de la Victoria. El conjunto Black Birds interpretó piezas populares del Reino Unido (Ibid., 10–v–45, p. 4). Se cantó *Tipperary* y *Lison Lisette*, las mismas canciones que los argentinos cantaran treinta años antes en adhesión a los vencedores de la Primera Guerra, según acota la prensa. En efecto, varias de estas canciones, cuyos textos no eran

[7] Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1995 [1971]), p. 74.

[8] Seguramente se trata de *Ociy cernye*, que no es otra que la conocida *Ojos negros*, popularizada por Chaliapin y versionada con frecuencia en grabaciones y films de la época.

necesariamente bélicos, databan de esos años y se habían popularizado, en un primer momento, por la circulación de los militares en los frentes de batalla antes de integrarse a los repertorios distribuidos por la naciente industria discográfica. Así, *Lison Lisette*, cuyos autores fueron Charles–Louis Pothier y Charles Borel–Clerc —letra y música, respectivamente— había sido incluso grabada como *one step* por la orquesta de Francisco Canaro en 1923. En el Teatro Ópera se realizó una ceremonia en la que se tocó el Himno Nacional Argentino y *God Bless America* (*Crítica*, 8–v–45, p. 5). Los diarios dan cuenta de la reposición del film *El fin de la noche*, de Alberto de Zavalía, con Libertad Lamarque, Juan José Míguez y Alberto Bello, una de las escasas películas argentinas referidas a la ocupación de París, filmada en 1943, que reivindica la resistencia francesa, prohibida por el gobierno militar claramente favorable al Eje y estrenado finalmente a fines de 1944.[9] El afiche correspondiente dice «Resurgiendo invicto el espíritu de la Francia eterna!».[10]

Los círculos franceses adhirieron a los festejos; en lo musical, reeditaron algunas de las tradiciones con que hacía poco menos de un año habían celebrado la liberación de París. En este caso, se sumaron los actos de agasajo a la Misión Extraordinaria de Francia que llegó al país a principios de junio, entre ellos, un concierto llevado a cabo en el Grand Splendid, el día 13. Consistió en recitados de Victoria Ocampo, canciones a cargo de Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, acompañada al piano por Daniel Devoto en obras de Caplet y Fauré, y el Coro del Instituto Francés de Estudios Superiores, dirigido por Jeanne Bathori.[11] Se escucharon los himnos de rigor y el *Canto de Liberación* (*La Prensa*, 13–vi–45, p 11 y 14–vi–45, p. 10). Es proba-

---

[9] Maranghello, César. «Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación». En España, Claudio (dir.), *Cine argentino 1933–1956. Industria y clasicismo*, vol. II. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), p. 175.

[10] La elaborada partitura musical es de Paul Misraki, compositor de origen judío nacido en Estambul, establecido en París, entonces exiliado en Argentina, proveniente de Francia vía Brasil. En la banda de sonido se escucha un tema muy difundido del autor, *Tout va très bien*, no mencionado en los créditos, junto a tangos —*Dónde irás ilusión*, *Cuesta abajo* y *Uno*— que canta Libertad Lamarque en cafés del sur de Francia, lo que «argentiniza» el argumento, aunque solo se indica que la protagonista es «sudamericana».

[11] Este instituto se había inaugurado el 15 de julio de 1942. Funcionaba en Maipú 1220 y contaba entre sus docentes a franceses exiliados, como Jane Bathori y Roger Caillois. Eran habituales allí las disertaciones de Victoria Ocampo, Julio Payró, Delfina Molina y Vedia, Julio Rinaldini y las audiciones a cargo de Bathori, Carlos Pessina, Ángel Martucci, Conchita Badía, Juan Carlos Pini y Oreste Castronuovo, varios de ellos participantes de instituciones culturales y musicales que culminan su período de actividad en esos primeros años 40 —Amigos de Arte, Grupo Renovación— y de otras en pleno apogeo que realizan con frecuencia sus conciertos allí, como la Agrupación Nueva Música.

ble que se trate del *Chant des partisans*, himno de la resistencia francesa, cuya música, inspirada en una melodía popular rusa, compuso en Londres Anna Marly en 1941 y cuyo texto en francés, escrito dos años más tarde, pertenece a Joseph Kessel y Maurice Drouon. Se utilizaba, sin texto, en las emisiones de la BBC durante la guerra.[12] Su amplia difusión inmediata se debió precisamente a Germaine Sablon, hermana de Jean, a quien ya observamos participar de los actos en Buenos Aires.

Los avances hacia la victoria aliada fueron festejados asimismo por los sectores democráticos de las distintas colectividades. Lo hizo la Federación de Asociaciones Suizas en su Schweizerhaus, en un acto con la participación de la Chorvereinigung y el Jodlerklub, así como de un trío integrado por Félix Baur (flauta) y Werner Bognar (piano) —no se consigna el tercer integrante— que interpretaron un *Trio en Sol Mayor* de Loeiellet [sic] y para finalizar, con el concurso de la cantante Frau E. Guyer, un aria de la *Cantata* 129 de Bach, en arreglo para trío (*Argentinisches Tageblatt*, 9–5–45, p. 4). La colectividad italiana promovió la celebración de una misa en la iglesia Mater Misericordiae, el 6 de mayo, en la que actuó el violinista Carlos Pessina, el Maestro Forti en órgano y en la dirección del Coro Polifónico, quienes interpretaron obras de Veracini y Tartini (*Giornale D' Italia*, 8–5–45, p. 3). Días después se desarrolló un acto organizado por la asociación «Italia Libera»[13] en el cine Metropolitan, con la participación de un conjunto orquestal dirigido por Luigi Calusio. Se interpretó el Himno Nacional Argentino coreado por «gentile signorine» vestidas con trajes típicos de las distintas regiones de la península, que cantaron asimismo los himnos italianos de Garibaldi y de Mamelli (Ibid., 15–5–45, p. 2). La orquesta interpretó luego la Sinfonía de *El barbero de Sevilla* de Rossini. Poco después, los lunes comprendidos entre el 4 de junio y el 10 de julio, el Comitato d'Aiuto all'Italia anuncia un ciclo de espectáculos teatrales y musicales en el Teatro Astral, destinados a socorrer a las víctimas de la guerra. La parte musical programada consiste en la presentación de las óperas *Il signore Bruschino* de Rossini y *La serva padrona* de Pergolesi, así como los ballets *Concerto* en do menor de Vivaldi–Casella, *Trittico boticelliano* de Respighi y *Porto felice* de Cesare Brero. Dirige Lamberto Baldi, con la *régie* de Josef Gielen, la coreografía de Margarita Wallman y

---

[12] http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chant_des_partisans

[13] Esta representaba el sector antifascista más intransigente de la colectividad, gravemente escindida por los sucesos peninsulares del momento. Publicaba un periódico del mismo nombre. Bertagna, Federica. *La inmigración fascista en la Argentina*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), esp. cap. 5, pp. 163–198.

escenografía de Martin Eisler (Ibid., 30–5–45, p. 2), todos ellos emigrados europeos llegados al país en diferentes circunstancias.

La colectividad israelita venía realizando actos de solidaridad por las víctimas nazis desde tiempo atrás, las que se intensifican en los meses previos a la rendición de Alemania. Así, en el realizado en el Luna Park el 4 de marzo intervinieron el jazán Pinjos Borenstein, el coro dirigido por Jacobo Skliar y Guillermo Graetzer en el armonio (*Mundo Israelita*, 10–3–45 —Adar 25 de 5705—, p. 2). La Organización Sionista Femenina Argentina (OSFA) realizó un acto el 19 de agosto en el que se cantaron los himnos nacionales argentino, estadounidense y británico, *Hatikva* «y por último la canción de la libertad, la Marsellesa» (Ibid., 25–VIII–45 —Elul 16 de 5705—, p. 9). Otros actos estuvieron destinados a apoyar la reconstrucción de la vida judía en la Europa de posguerra, como el realizado en el Luna Park el 18 de noviembre, a cargo del mismo ober–cantor Borenstein y el Coro de Gran Templo Israelita, quienes interpretaron el Himno Nacional Argentino, *Hatikva* y la *Canción de los partisanos*, «canto a la dignidad y eternidad del pueblo judío» (Ibid., 17–XI–45 —Kislev 12 de 5706—, p. 5 y 24–XI–45 —Kislev 19—, p. 1). Ambas provenían de la historia profunda del pueblo israelí: *Hatikva —Esperanza—* fue la canción emblemática del movimiento sionista desde fines del siglo XIX y se convertiría poco después, en 1948, en el Himno del recientemente creado Estado de Israel.[14]

La rendición de Japón y el cierre definitivo de la contienda suscitó manifestaciones comparables a otros momentos del final de la guerra. Por la calle Florida se desplazaron grupos de jóvenes cantando el Himno Nacional, con banderas argentinas y de las Naciones Unidas. Confiterías y pubs «se poblaron de una multitud rumorosa y entusiasta» (*Hoy,* 11–VIII–45, p. 5), que al día siguiente visitó en una «peregrinación simbólica» los monumentos a Sáenz Peña, San Martín y el erigido en honor de Francia (Ibid., 12–VIII–45, p. 5). El 13 de agosto los estudiantes se manifestaron por la victoria de las Naciones Unidas, en el corto trayecto que va de la Torre de los Ingleses al monumento a San Martín, coreando las consignas «Sarmiento sí/ Rosas no», «Las ideas no se matan» y «Es el pueblo» (Ibid., 14–VIII–45, p. 5). Las grandes movilizaciones prosiguieron; al pasar frente a la sede de los diarios por Avenida de Mayo, los asistentes profierieron «Prensa libre!», continuaron hacia el centro y fueron atacados en Florida y Corrientes por una «columna de adhesión al gobierno» (Ibid., 15–VIII–45, pp. 6–7) pese a lo cual continuaron la marcha entonando las mismas canciones (*El Patriota*, 17–VIII–45, p. 1).

[14] Sobre la historia de esta pieza véase Seroussi, Edwin, «*Hatikvah*: Conceptions, Receptions and Reflections», *Yuval Online 9* (2015), www. https://www.jewish–music.huji.ac.il/.

En el hecho hubo dos muertos y decenas de heridos. La Unión Obrera celebró el triunfo también en Plaza San Martín, con los repertorios habituales: Himno, Marsellesa y «estribillos coreados por la multitud», con un minuto de silencio (*Hoy*, 17–VIII–45, pp. 6–7). En el Palacio de Justicia, trabajadores y miembros del Poder Judicial se reunieron para cantar el Himno, condenar los sucesos luctuosos de días anteriores; hubo vítores a la democracia y la libertad (Id., 17–VIII–45).

En ese mismo mes de agosto, el 17, la colectividad estadounidense celebró el fin de la guerra en el Teatro Ópera.[15] Pero quizás el acto musical más significativo en relación con los Estados Unidos, en particular con momentos democráticos sobresalientes de su historia, sea el estreno argentino de *A Lincoln Portrait*, de Aaron Copland, por Juan José Castro en los conciertos de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, en julio de 1945. Compuesta solo tres años antes, como parte de un nutrido repertorio «patriótico» norteamericano producido en tiempos de la Segunda Guerra, la obra, para orquesta y narrador, incluye textos de Lincoln que cobran nuevas resonancias tanto en el contexto de producción como en el de su ejecución en Buenos Aires. En efecto, es indudable que Juan José Castro, opuesto activamente al gobierno de la revolución del '43 y al naciente peronismo, por lo cual se hallaba «proscripto de toda entidad oficial» (*Hoy*, 25–VII–45, p. 8),[16] puso esta obra en el espacio público local como forma de manifiesto democrático, material musical épico en el combate simbólico. Exhortaciones de Lincoln como la inicial, «Fellow citizen, we cannot escape history» o su «We must disenthrall ourselves, and then we shall save our country», de tono grave y sentencioso, sintonizan con los imperativos del frente al que Castro adhiere, marcado por la política cultural de la *Good Neighborg* ya en sus años finales.[17] El significado de este estreno es solidario con el de la *Séptima Sinfonía*, «Leningrado», de Shostakovich que Castro produjo en 1943, cuyos referentes, inmediatos y

---

[15] Luna, Félix. *El 45…*, p. 91.

[16] Jorge D'Urbano, crítico del periódico, que firma entonces como «D'», agrega en este mismo artículo que Castro suscita «respeto por la obra y la conducta» y lamenta que su capacidad «se vea coartada en el presente por largos espacios de inactividad».

[17] Según Kaylyn Sawyer, mediante los textos de Lincoln Copland esperaba «inspirar a los americanos para enfrentar los desafíos morales y políticos del momento». Sawyer, Kaylyn, «Belonging to the Ages: The Enduring Relevance of Aaron Copland's *Lincoln* Portrait», *Journal of the Abraham Lincoln Association*, vol. 40, N° 1 (University of Illinois Press: 2019), pp. 25–45. La pieza se asocia también a la publicística bélica de su país en la lucha aliada, estudiada por Fauser, Annegret. *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. (Oxford: Oxford University Press, 2013).

articulados, son, en el plano internacional, la batalla contra el nazismo, y en el interno, la oposición al peronismo.

Si pensamos en el paisaje musical local relacionado con estos actos, no podemos ignorar aquel que discurría simultáneamente por el medio de comunicación más poderoso del momento: la radio. Aunque resulte difícil, si no imposible, reconstruir los repertorios difundidos por esa vía, es previsible que las colectividades se hayan expresado musicalmente a través del importante número de audiciones que tenían en diversas emisoras ya desde la década del 30.[18] Un documento en este sentido proviene del sector de los españoles. La prensa republicana está atenta a lo que ocurre en los medios, no solo los propios. Así, reproduce el reclamo de *Italia libre* a Radio Fénix por la difusión de discos editados por el fascismo, entre ellos, algunos que contienen temas cantados por «la voz antipática de Carlo Butti [:] «Cara, cara Carolina», canción del legionario fascista en España, «Señorita», otra canción del mismo género, y por fin, una increíble «canzonetta» bajamente adulatoria hacia la «finestra fatale», de Palazzo Venezia, desde la cual Mussolini «dictará la ley al mundo». Estas canciones ofenden a Italia, a España, a la democracia, al buen sentido, a la realidad histórica» (*España Republicana*, 23–VI–45, p. 9).

El fin de la guerra y los episodios que la precedieron cobraron significados muy diversos en el seno de las comunidades de emigrados y sus descendientes, atravesadas por las fracturas políticas en sus países de origen que se reprodujeron aquí. Las celebraciones por el fin del conflicto y los acontecimientos que lo precedieron fueron así moduladas por el posicionamiento de cada sector interno. Un ejemplo de ello ocurre en el propio campo republicano español de Buenos Aires. Paco Aguilar, emigrado español integrante del célebre cuarteto de laúdes junto a sus hermanos, envía el 7 de noviembre de 1944 una carta de renuncia a su membresía al Centro Republicano Español, debido a dos hechos relacionados con los conflictos europeos. El primero refiere a la negativa de la asociación a participar en el «homenaje que artistas, intelectuales y gente de bien rindieron en el Hotel Alvear a la Francia Liberada, a la Francia antifascista». El siguiente, a la restricción de ingreso de algunos republicanos «no afines al credo polí-

[18] Para esa época, Andrea Mattalana registró los programas Matinée Hebrea, Audición Japonesa, Voix de France, Voz de España, Hora Alemana, Voz Hebrea, Arte y Cultura de España, Ibero Americana, Hora Catalana, Diario Sirio Libanés, en distintas señales. En la década del 40, sostiene, existían unos catorce boletines y audiciones de colectividades de inmigrantes. Mattalana, Andrea. *Locos por la radio». Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923–1947*. (Buenos Aires: Prometeo, 2006), p. 76.

tico de ciertos exilados» a un homenaje al «heroico Madrid» realizado el 5 de noviembre, dedicado seguramente a un nuevo aniversario de la batalla de Madrid (Ibid., 18–XI–44, p. 9).[19]

¿Qué características tenían los públicos que animaron estas manifestaciones? Solo podemos inferirlas de los escasos nombres propios que retienen las crónicas y del contexto. Sin duda, los primeros involucrados fueron los emigrados de distintas procedencias, provenientes de los países más comprometidos en el conflicto. Luego, aquellos interpelados por la lucha internacional por la democracia y la paz, que incluían un amplio arco ideológico, del liberalismo a la izquierda. Es verosímil imaginar que en las movilizaciones por la liberación de Francia y en las reuniones sociales para celebrarla participaron las clases altas, la burguesía ilustrada, la intelectualidad francófila y los sectores que reconocían una larga familiaridad en la relación cultural con Francia, actualizada por la situación nacional, quienes trasladaban ahora al espacio público parte de sus prácticas musicales privadas. En estas, difíciles de documentar, de variada composición y características, circularon también los repertorios antibélicos y democráticos. Así, en un revelador testimonio, Cristián Hernández Larguía relata las reuniones de artistas e intelectuales que tenían lugar en su casa paterna de Rosario —a las que asistieron Atahualpa Yupanqui y el musicólogo alemán emigrado Erwin Leuchter, por mencionar solo dos nombres del ámbito musical—, al finalizar las cuales se reunían «alrededor del piano [a] cantar los himnos de los aliados —Segunda Guerra Mundial— y canciones antinazis como Die Moorsoldaten… También las canciones que habían cantado los Republicanos en la Guerra Civil Española: ¡Ay Carmela!, Los cuatro generales, La Internacional, etc.».[20]

De todas maneras, aunque no hay constancia de la participación de amplios sectores populares —probablemente los que van a adquirir visibilidad pública después del '45—, no podría decirse que las celebraciones de este fin de la guerra hayan sido fiestas de clase: la ideología unifica muy diversos colectivos y los permea por todos los flancos. Más aun, es la situación nacional, el gobierno de facto en quien se reconocen pulsiones tota-

---

[19] Al primer punto, el presidente del Centro, Ricardo Martínez Redondo, responde que rindieron homenaje a Francia en las instancias oficiales y no tenían obligación de reiterarlo ante iniciativas privadas como la mencionada por Aguilar. Al segundo, que el acceso al acto se hizo por adquisición de tarjetas, pronto agotadas, lo que dejó a muchos sin posibilidades de asistir, fuera de toda consideración política.

[20] «Cómo y dónde viví mi infancia» en *La Opinión* (Rafaela), suplemento «La Palabra», 23–I–2016: 20. Respuestas de Cristián Hernández Larguía a una entrevista que le realizara por correspondencia Raúl Vigini, enviadas el 13–XII–2015.

litarias, lo que acrecienta la actividad de los sectores antifascistas y hacen más incandescentes los hechos internacionales. Al triunfo aliado, supranacional, se le asigna el valor de una universalidad en la cual es urgente inscribir la propia actualidad local. Las concentraciones formalizan así rituales que intentan conjurar peligros latentes, y la música proporciona algunos de los medios y signos por los cuales manifestarse.

Música, espacio público y vida partidaria

No hubo acto partidario, de ningún sector, en que no haya estado presente lo sonoro–musical como componente significativo del evento. Dichos actos fueron llevados a cabo no solo por los partidos políticos, sino también por innumerables agrupaciones civiles, culturales, barriales, profesionales, gremiales, universitarias, artísticas, juveniles, de colectividades.[21] Las ocasiones fueron múltiples y repetidas hasta la saturación: asambleas partidarias, manifestaciones, demostraciones, despedidas y bienvenidas de dirigentes en sus viajes a las provincias, recepción de expatriados, acampes a la espera de resoluciones urgentes, sepelios y «funerales cívicos» por caídos de distintos bandos, proclamaciones de candidatos, actos contra la censura de prensa y por la reapertura de periódicos censurados, conmemoraciones de fechas relevantes de la historia nacional, internacional o partidaria, mítines universitarios y sindicales, cierres de campaña, ceremonias de desagravio, intervenciones relámpago, inauguraciones, homenajes, misas, festivales, bailes, conciertos, comidas, agasajos, excursiones, emisiones radiales. Sería exagerado puntualizar cada una de estas ocasiones, prolijamente registradas en la prensa de la época, de las cuales la enumeración precedente solo presenta un recuento casi administrativo.

Los lugares públicos en que se desplegaron las actividades son reveladores de la carga simbólica con que se pretendió revestirlas. Los sitios al aire libre incluyen por un lado aquellos en que la concentración se mantuvo fija y por otro los recorridos para llegar a ellos o durante las marchas. La proclamación de la Unión Democrática (9–11–46) se realizó en la Avenida 9 de

[21] Solo algunos ejemplos de las menos conocidas: Confederación Democrática Argentina, Junta Juvenil por la Libertad, Comisión Interpartidaria de Unidad, Junta de Exhortación Democrática, Asociación Constitución y Libertad Argentina, Mujeres Democráticas de Belgrano, Junta de la Victoria, Patria Libre, Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales, Federación de Clubes «Amigos del Coronel Perón», Centro General Belgrano en la «Octava de Hierro», Centro de Músicos «Pro–leyes de trabajo», Azione Italiana Garibaldi.

julio, entre Avenida de Mayo y Belgrano, y el multitudinario cierre de campaña, trece días después, en Florida y Diagonal Norte.[22] En el mismo punto se había celebrado un gran acto de los sindicatos dirigidos por Ángel Borlenghi, en apoyo a Perón y las conquistas obreras, el 12 de julio de 1945 (*Hoy*, 13–VII–45, p. 5). Sin embargo, los ámbitos jerarquizados por este sector de oposición al gobierno militar fueron el Congreso y la Plaza San Martín, así como el trayecto entre ambos, enfatizando de esta manera al tema de la legalidad republicana y la historia heroica indiscutible de la nación. El Laborismo, en cambio, exploró distintos sitios en busca de una identidad urbana diferenciada, en la Plaza de la República, junto al obelisco —proclamación del Partido Laborista y de Perón (14–XII–45)—, y luego en la Plaza de Mayo, —incluido el monumento a Belgrano— que se consolidará más adelante como la referencia más potente y perdurable de sus rituales políticos. Los comunistas recurrirán a un enclave testigo de antiguas luchas, como la Plaza Once (Miserere), donde llevaron a cabo su acto de clausura de la campaña (22–II–46), junto a los demo–progresistas. Las calles del centro —Florida, en particular— serán escenario de los desplazamientos de militantes de distintas fracciones, así como las arterias principales que conducen de los barrios al centro: al Congreso desde Plaza Italia, la Boca y Primera Junta; al Hospital Militar por Luis María Campos; a la Plaza de Mayo por las avenidas mejor servidas por el transporte público y por los puentes que conducen de las localidades y barrios del sur hasta ella. Como ejemplo, para la movilización sindical del 12 de julio de 1945 las columnas avanzaron hacia el centro desde cuatro puntos de encuentro: las plazas Congreso, Miserere y San Martín, y Cerrito y Mitre, precedidas por «bandas que entonaban marchas marciales [sic]» (Ibid., 2–VII–45, p. 5). En esas oportunidades, las multitudes ocuparon simultánea y sucesivamente la ciudad también como fuentes sonoras móviles, cambiantes, efímeras. A medida que la campaña se recalienta, las estaciones de trenes, especialmente la de Retiro, se convierten en lugares de frecuentación multitudinaria, cuando viajan los candidatos. Concentraciones, festivales y bailes encontrarán en el Parque Romano (o Parque Norte), ubicado en Las Heras y Lafinur, un sitio preferencial, utilizado con frecuencia por el Partido Comunista. Habrá otras en el Parque Retiro, en la zona de la Torre de los Ingleses del barrio homónimo. El paisaje sonoro general es el de una ciudad en incesante *performance*. Estancias y recreos del conurbano serán asimismo ocupados para estas ocasiones.

Los espacios cerrados fueron aún más variados. Además del Congreso, el primer lugar lo ocupan las sedes partidarias: la inclusión de la música fue

[22] En todos los casos consignamos los nombres actuales de las calles.

frecuente, en particular, en la Casa del Pueblo del Partido Socialista (Rivadavia 2150), la Casa Radical (Tucumán 1660), el local central del Partido Laborista (Mitre 955) y el que disponían en Cerrito 366 —aunque este era más bien el punto de apoyo para las manifestaciones en el Obelisco—, así como en las numerosas sedes y delegaciones de todos los partidos distribuidas en la capital. El Luna Park estuvo disponible para encuentros de mayor envergadura de todos de los sectores, tanto políticos como de instituciones sociales y comunidades extranjeras. El Augusteo (Sarmiento 1374), Unione e Benevolenza (Cangallo 1352/72), el Teatro Marconi (Rivadavia 2330), el Empire (Hipólito Yrigoyen 1934), el Casino (Maipú 336), el Politeama (Corrientes 1679), el Smart (Corrientes 1283) y el Grand Splendid (Santa Fe 1854) fueron escenarios de manifestaciones de distinto signo, al igual que salas como Les Ambassadeurs (Figueroa Alcorta 3400), Prince George Hall (Sarmiento 1236), el restaurant Babilonia (Leandro Alem 1185), Harrods (Florida 867), clubes del centro y de los barrios, peñas, centros tradicionalistas criollos, facultades y sociedades de inmigrantes. No aparece, sin embargo, el Teatro Colón como espacio para reuniones políticas, lo que será una constante en las del justicialismo luego de su acceso al poder.

La información sobre la música en dichos actos es imprecisa e incompleta. Los diarios la mencionan tangencialmente y hacen hincapié, sobre todo, en los textos de estribillos y canciones. Y de ellos, se jerarquizan los del sector al que cada órgano de prensa es afín; los otros tienen aún menos visibilidad/audibilidad. La memoria de los actores, escritas por lo general mucho después de los acontecimientos, está expuesta a previsibles lagunas o distorsiones. Hay consenso, sin embargo, tanto en estos testimonios como en las fuentes periodísticas, en que un conjunto de símbolos sonoros fuertes y arraigados presidió las manifestaciones y contribuyó a la consolidación de al menos un «lugar de memoria», en términos de Pierre Nora: la Plaza de Mayo, «lugar de memoria de la tradición histórica argentina» que, afirma Plotkin, «Perón convierte en lugar de memoria peronista».[23]

[23] Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)*. (Buenos Aires: Ariel, 1993), p. 79. El autor afirma sin embargo que la elección de la Plaza de Mayo para la concentración del 17 de octubre fue «por ser éste el espacio público más cercano a la casa de gobierno y no por ninguna razón especial de carácter simbólico» (Ibid., p. 92).

Repertorios

Previsiblemente, el Himno Nacional, entonado en todas las actividades de todas las agrupaciones, fue símbolo omnipresente e imprescindible bajo cuya advocación se desarrollaron las manifestaciones. Pero este denominador común adquiere sentidos muy diferenciados cuando se analiza su presencia en relación con los contextos, las tradiciones, la direccionalidad social y política de cada sector y ocasión.

En los actos de los partidos mismos que confluirán hacia la conformación de la Unión Democrática el Himno se inscribe en constelaciones ideológicas e históricas particulares. En el radicalismo o la democracia progresista, reafirmaba sin conflictos la continuidad de una tradición republicana, cívica, cuyos orígenes se situaban en el ideario de Mayo. Para los sectores nacionalistas que confluirán hacia la constitución del Laborismo, condensaba las esencias de la Nación, nutridas en el pasado hispánico y católico. El proceso es más complejo en la izquierda: las referencias a la Nación debían allí articularse de otra manera con su internacionalismo constitutivo y diferenciarse de los usos del nacionalismo en la historia europea contemporánea, lo que dio lugar a verbalizaciones y manifiestos innecesarios en otros sectores.

El Himno Nacional Argentino preside todos los actos en que participa el Partido Comunista: los propios y los compartidos. Se lo canta con unción, invariablemente, en todas las ocasiones, se lo celebra en sus aniversarios, se lo destaca en las reseñas de los actos públicos, se lo homenajea en los títulos elegidos para sus materiales de difusión. *La Hora* (11–v–43, p. 5) destaca la presencia, en ese proceso, del Himno Nacional, que, «creado en los albores de la nacionalidad, cuando el pueblo se aprestaba a librar su cruzada por la independencia propia y la de todos los pueblos de América», es entonado en la hora presente «por la garganta multitudinaria con una emoción nueva, con una fuerza poderosa, que denuncia y anticipa los días luminosos que han de venir con la victoria definitiva de la causa democrática» (Id.). La prensa oficialista enfrenta esta narrativa. Informa que en una asamblea en el Luna Park de apoyo a los candidatos de la Unión Democrática los comunistas quisieron «demostrar que el espíritu que allí reinaba era argentinista y se entonó el Himno». Pero «mientras unos grupos arremetían con una parte de la canción patria, otros insistían equivocadamente con trozos que no correspondían a la música» (*Democracia*, 4–ii–46, p. 4). En esta interpretación «fallida» el diario intenta demostrar el desconocimiento de la canción por parte de los militantes —con mayoría de «extranjeros y mujeres»– y el oportunismo de su inclusión en la estrategia partidaria.

El Himno Nacional en la Conferencia

Toda reunión de comunistas traduce un afán idéntico, una tarea perenne, un horizonte igual para todas sus perspectivas: el progreso de nuestra Patria y de nuestra pueblo. Nadie con tanta dedicación, ninguno con más firmeza trabaja como el Partido Comunista para recuperar para la Argentina el impulso progresista del pasado que pretenden detener los nazifascistas. Por eso, cuando las sesiones de la Conferencia Nacional del Partido llegaron a su fin, los hombres llegados a ella de todas las latitudes de nuestra tierra quisieron revertir, con las combatientes estrofas de la canción de la Patria, el viejo amor de los Moreno, de los Belgrano, de los San Martín y de los Sarmiento por la libertad e independencia argentinas.

Fué un instante de emoción singular. Cantaban quienes en los campos de concentración de Martín García y de Neuquén, en las cárceles de Río Gallegos, San Miguel, La Plata y Villa Devoto, supieron afrontar todos los sacrificios, todas las vicisitudes, para recuperar la posibilidad de cantar auténticamente el Himno Nacional. Para realcanzar para nuestro pueblo el porvenir de progreso que proclaman su Constitución y sus democráticas tradiciones históricas.

Figura 4. *La Hora,* 26–XII–45, p. 1.

En la multitudinaria Conferencia Nacional del partido en el Luna Park, el 22 de diciembre de 1945, se entiende el canto del Himno —suntuosamente acompañado por una orquesta sinfónica dirigida por Jacobo Ficher— como una verdadera épica sonora que enlaza la dignidad del pasado con el presente de sacrificios para recuperarla. Así, el partido trabaja para recuperar «el impulso progresista del pasado que pretenden detener los nazifascistas». Los presentes en la conferencia, entonando las «combatientes estrofas de la canción de la Patria» se sumaron

> al viejo amor de los Moreno, de los Belgrano, de los San Martín, de los Sarmiento por la libertad y la independencia argentinas (…) Cantaban quienes venidos de los campos de concentración (…) y de las cárceles (…) supieron afrontar todos los sacrificios, todas las vicisitudes, para recuperar la posibilidad de cantar auténticamente el Himno Nacional (*La Hora*, 26–XII–45, p. 1) (figura 4).

A todo esto, el Poder Ejecutivo emite un decreto por el cual autoriza la impresión en disco del Himno Nacional, en la versión editada de Juan Pedro Esnaola, ejecutado por el Coro de Alumnos del Conservatorio Municipal,

la Orquesta del Teatro Colón, con instrumentación y dirección de Héctor Panizza (*Hoy*, 8–VIII–1945, p. 8).[24]

En el canto del Himno Nacional, como ocurre con materiales culturales de densa sedimentación en las subjetividades sociales, cada sector ideológico despliega, a partir del mismo soporte, muy distintos significados. Los nacionalistas entonan lo patriótico como instancia aglutinante y defensiva ante el acecho de fuerzas disgregadoras de las tradiciones, entre las cuales sitúan el internacionalismo que proclama la izquierda. Esta, por el contrario, lo canta como afirmación de ideales democráticos, obedientes al poder normativo de la ley y la forma, que llegan por las rutas de la historia liberal con la que converge y del «patriotismo constitucional»[25] que sostiene. El pasado argentino que el Himno encarna aparece entonces como ámbito donde se dirimen espacios e interpretaciones antagónicas cuya verdad reclama cada franja, que nadie quiere compartir ni, menos aún, ceder al adversario. Este combate simbólico musical se verbaliza: el 17 de octubre de 1945, para un diario oficialista, se escuchó «El Himno Nacional en todas las bocas y el recuerdo cariñoso a nuestros próceres. ¡Qué gran lección de la historia! Nuestros colores derrotando a la bandera roja, nuestra magnífica canción patria, desterrando a La Internacional llena de odio» (*La Epoca*, 18–X–45, p. 3).

Pero no todo se desarrolló en un plano tan trascendente. El himno sirvió también como estrategia circunstancial en diferentes ocasiones. Según *Democracia* (14–I–46, p. 4), en el cumplimiento de actos aparentemente no autorizados, las «Damas Democráticas» utilizan «la vieja táctica de cantar el Himno para inmovilizar a la Policía, obligada a cuadrarse mientras se entonan las estrofas de la canción patria».[26] En julio de 1945, Spruille Braden, embajador de los Estados Unidos, entona el Himno Nacional junto a un grupo de 2000 o 2500 simpatizantes que lo espera en Retiro a su regreso

---

[24] Ya consumado el triunfo del peronismo, el Himno sigue suscitando disputas. La oposición se niega a cantarlo y permanece sentada en la Cámara de Diputados, lo que provoca actos de desagravio a la canción patria por parte del oficialismo (*El Laborista*, 4–V–46, p. 8). Los homenajes se intensifican entonces en el Día del Himno, tributados por distintas agrupaciones, entre ellas la Asociación de Damas Argentinas Pro–Tradiciones Patrias, realizado en el Cabildo (Ibid., 11–V–46, p. 4 y 12–V–46, p. 5).

[25] El concepto, como se sabe, fue propuesto por Dolf Sterneberger en 1979 y desarrollado luego por Habermas, Jürgen. «Conciencia histórica e identidad post–tradicional», en *Identidades nacionales y postnacionales*. (Madrid: Tecnos, 1994 [1987]), pp. 83–109.

[26] Se trató, en este caso, de un desagravio a Belgrano, en la rotonda de Echeverría y Once de Setiembre, en el que la policía no realizó el saludo correspondiente durante el canto del himno. Las manifestantes protestaron, la reunión fue disuelta por la policía y algunas de ellas llevadas detenidas.

de un viaje a Rosario (*Hoy*, 23–VII–45, p. 5).[27] Años después de la mítica manifestación del 17 de octubre de 1945 en Plaza de Mayo, Perón afirmó que en aquel momento, frente a la conmoción que le provocaban las masas convocadas, tuvo que «pedir que cantaran el Himno para poder armar un poco las ideas» antes de pronunciar su discurso.[28]

Además del Himno, el repertorio de marchas y cantos patrióticos vigentes en la memoria escolar de todos acompañó la mayoría de los encuentros: los más frecuentes fueron, como es fácil suponer, *A mi bandera* y la *Marcha de San Lorenzo*.

La Marsellesa estuvo presente en las manifestaciones conjuntas del frente democrático, algunas de las cuales mencionamos precedentemente. Ese canto vincula distintas tradiciones: por el lado de la izquierda, con las del Partido Comunista, ya que incluso una versión, conocida como *La Marsellesa de los Trabajadores*, se usó durante un tiempo como himno no oficial de la Unión Soviética, poco después de 1917.[29] Por otro, con las intensas marcas francófilas de la intelectualidad local, enlazadas con un ideario de libertad compartido por distintas vertientes políticas. Ambas confluyen hacia el potenciamiento, en esos años, del himno nacional galo, proyectado como símbolo universal de la resistencia antinazi, cuyo alcance iba mucho más allá de la circunstancia bélica europea.

Entre las innumerables ocasiones en que sonaron las estrofas de la Marsellesa se encuentra el acto de desagravio a los estudiantes, realizado el 21 de febrero de 1946 en el Augusteo por la Agrupación de Mujeres Democráticas de Belgrano, en el que habló Alicia Moreau de Justo; al finalizar los asistentes se desconcentraron con una «marcha patriótica» (*La Prensa*, 23–I–46, p. 12). Esa música no faltó en las recepciones de opositores exiliados —Ghioldi, Palacios, Agosti, Troise, Noble— provenientes de Montevideo, en el puerto (*La Vanguardia,* 28–VIII–45, p. 8) y en la Casa del Pueblo, junto al Himno Nacional, *Mi bandera* y canciones populares (Ibid., 4–IX–45, p. 10). Alumnas y profesoras uruguayas se sumaron a la multitud que las coreaba en los actos del 12 de octubre de 1945, en la Plaza San Martín, frente al Círculo Militar, «en solidaridad con los ideales democráticos del pueblo argentino», cuando la oposición exigió que la Corte Suprema asuma funciones ejecuti-

---

[27] Chávez indica que al día siguiente, cerca de allí, en Parque Retiro, «Soldados auténticos del Yrigoyenismo» gritan «Perón Presidente», «Yrigoyen y Perón», lo que constituiría la primera vez que se lanza el nombre de Perón para la candidatura presidencial. Chávez, Fermín (1975). *Perón y el peronismo en la historia contemporánea*. (Buenos Aires: Oriente, 1975), p. 272.

[28] Perón a Félix Luna, en Luna, F., *El 45…*, p. 343.

[29] http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_Nacional_de_Rusia

Figura 5. *La Hora,* 11–XI–45, p. 1.

vas ante la grave situación institucional. Los participantes hicieron escuchar asimismo «canciones cuyas letra [sic] se refería a situaciones recientes» (*La Prensa,* 13–X–45, p. 6).

En los numerosos actos que organizan los partidos de izquierda en estos meses la marca sonora identitaria más vigorosa y arraigada en décadas de luchas locales es *La Internacional*. El emblema musical internacionalista se canta en las conferencias nacionales del Partido Comunista; en las conmemoraciones de fechas claves de la historia soviética —en especial, para los aniversarios de la Revolución de Octubre— o de hechos relevantes y recientes de la guerra; en las asambleas del 1° de mayo; en las jornadas de solidaridad con la lucha de los Aliados; en los actos por la unidad nacional (1–IX–45) o de proclamación de fórmulas partidarias compartidas con otros espacios políticos para las elecciones (30–I–46), a lo largo de calles y avenidas en las masivas marchas del período. En ocasiones especiales, también es ejecutado por una orquesta sinfónica, como ocurre en la mencionada Conferencia Nacional del 22–XII–45 o en el mitin del 10–XI–45 para rememorar el 28° aniversario de la gesta del pueblo ruso, ambos en el Luna Park. En esta reunión de noviembre de 1945 la orquesta interpreta por primera vez en el país la nueva canción nacional rusa, el Himno Soviético (*La Prensa*, 10–XI–45, p. 10), que había reemplazado a *La Internacional* como himno de ese país desde

el año anterior (figura 5).[30] En el siguiente aniversario de la Revolución de Octubre, celebrado el 10–XI–46, es el Coro del Partido, que debuta ese día, el responsable de interpretar las tres canciones: el Himno Nacional, La Internacional y el Himno soviético (*Orientación*, 30–X–46: p. 5).

Además de las canciones patrióticas instaladas como repertorio escolar comunes a todas las manifestaciones del momento, en los actos del Partido Comunista, según consigna la prensa partidaria, fueron frecuentes las marchas sindicales —como la *Canción de la Construcción* (8–VII–45)—, las canciones revolucionarias internacionales —*Canción del Maquis* en el Coliseo Podestá de La Plata, acto del PC del 21–XI–45, o *Canción del Ejército Rojo*, según se informa luego— y seguramente las provenientes de la República Española. Con la infaltable y aglutinadora Marsellesa los militantes comunistas, presentes en estos actos con sus estandartes, como lo demuestran las fotografías,[31] se deben haber sumado al canto, pero esas voces, en esa vecindad, adquirían sentidos revolucionarios cuyo alcance no se correspondía en rigor con el que otras voces, aliadas circunstanciales, estarían dispuestos a acordarle. Carecemos de mayores precisiones sobre estos repertorios. Se informa habitualmente la ejecución de «canciones revolucionarias argentinas y del mundo» —por ejemplo, en la Fiesta del 28° aniversario del PC (6–I–46)— sin identificarlas. Los registros audiovisuales no ayudan: en las filmaciones documentales de los actos más trascendentes de este período conservados en el Archivo General de la Nación el sonido ambiente ha sido lamentablemente mutilado: una voz en *off* relata lo que se ve en la imagen, acompañado por una inexplicable banda sonora sinfónica de la que emerge, pocas veces y por breves segundos, un fragmento del sonido original.[32]

De otras piezas de esta naturaleza producidas en el arco de la izquierda contamos solo con el texto, como ocurre con el *Canto al Partido Socialista*, del poeta Ernesto Castany (*La Vanguardia*, 4–I–1946, p. 6).[33]

---

[30] En se acto prevé que Raúl González Tuñón recite un poema dedicado a la Rusia Soviética y se realice «una exposición de motivos sobre el libro de oro dedicado al mariscal Stalin y que llevará la firma de afiliados y simpatizantes del partido» (*La Prensa*, 10–XI–45, p. 10)

[31] Véase Comisión del Comité Central del Partido Comunista. *Esbozo de historia del partido comunista argentino.* (Buenos Aires: Anteo, 1947), p. 118.

[32] Véase, por ejemplo, el registro fílmico de los actos de la Unión Democrática conservado en el Archivo General de la Nación, Tambor 1000, Legajo 1510.

[33] Castany publicó ese mismo año su libro *La agonía de César Vallejo* (Buenos Aires: Instituto Cultural Joaquín V. González) y posteriormente el volumen *Mario Bravo, poeta* (Buenos Aires: Colección Los trabajos y los días, 1949) dedicado a la lírica del dirigente socialista fallecido cinco años antes.

La *Marcha Radical*, anónima, ella misma derivada de la marcha de los Bersaglieri italianos y cuya letra se había adaptado a las distintas circunstancias políticas del partido a lo largo de su historia,[34] animó distintos actos en este período: entre tantos, el de la Unión Democrática del 8 de diciembre de 1945, con la consigna inicial transformada en «Adelante, ciudadanos!» (*La Nación*, 9–XII–45, p. 1), en lugar de «radicales». En la concentración frente al Círculo Militar del 12 de octubre, el mismo sector la habría cantado con idéntica invocación ciudadana inicial, a la que siguieron los versos «No queremos dictadura/ Ni gobierno militar».[35] Su admitida flexibilidad le permitió adecuarse a nuevas expresiones políticas coyunturales. Así, los laboristas la corearon con el texto: «Adelante radicales/ adelante sin cesar/ en los próximos comicios/ a Perón hay que votar», acompañados por una banda de música que tocaba «entre la algarabía y los apretujones» de la multitud (*Democracia*, 15–XII–45, p. 4). También los versos de la marcha *Perón–Quijano*, escritos por José Lubrano, fueron previstos para entonarse con la canción radical: «Adelante ciudadanos/ Adelante sin cesar/ Viva Perón–Quijano/ Laborista–Radical», quienes «Contra toda oligarquía/ Son rivales sin igual» (*El Laborista*, 3–II–46, p. 7). En el acto de los radicales yrigoyenistas de Parque Retiro, el 24 de julio de 1945, se distribuyeron volantes con letra de «una marcha radical» con estos versos: «Fue de Alem y de Yrigoyen/ su profunda convicción:/ ni tan ricos ni tan pobres/ que es el lema de Perón (…) El recuerdo de Yrigoyen/ y la obra de Perón/ nos indican el camino/ de la rei–vin–di–ca–ción».[36] En estos casos, se trató de homenajes a Hortensio Quijano, el radical de la Junta Renovadora que acompañó a Perón en la fórmula presidencial (Ibid., 3–2–46, p. 7).

Construcción de un repertorio justicialista

Desde comienzos del proceso iniciado con el golpe de estado militar del 4 de junio de 1943 se observan iniciativas tendientes a gestar materiales simbólicos que lo representen. En lo musical, uno de los primeros ejemplos es la marcha *4 de junio*, encargada a los hermanos Francisco y Blas Lomuto

---

[34] Periódico *Doctrina Radical*, 5, diciembre 1993: 5, consultable http://blogsdelagente.com/antorcha–radical/2009/03/13/historia–la–marcha–radical/comment–page–1/

[35] Juan José Real en *La Opinión*, 17–X–1971, cit. en Galasso, Norberto. *Perón. Formación, ascenso y caída (1893–1955)*, tomo I. (Buenos Aires: Colihue, 2005), p. 306.

[36] Luna, F., *El 45…*, p. 158.

para la conmemoración del primer aniversario del golpe,[37] estrenada por la Banda del Regimiento 3 de Infantería en ese festejo[38] —realizado en la Plaza de la República, por la noche, en el contexto de una gran exposición referida a los logros del nuevo régimen— y grabada al día siguiente por la orquesta del primero de ellos, con las voces de Alberto Rivera y Carlos Galarce. La música responde a los estereotipos de las marchas militares habituales. El texto afirma que «Renació la esperanza en los hogares/ brilla el sol con más fuerza y esplendor» y que «La justicia apoyada en fuerte abrazo/ une al grande al pobre en su equidad». El estribillo, que comienza con un diseño de fanfarria, proclama a la fecha como «jornada redentora de la patria» y «olímpico episodio de la historia».[39]

Otras dos piezas de 1944 nos fueron reveladas por la notable colección de grabaciones editadas por Julio Nudler. Se trata de *Renovación* dedicada al coronel Perón, vicepresidente de la Nación y *Marcha de la Victoria*, dedicada al general Edelmiro Farrell, presidente de la República. Ambas, compuestas por Bruno Mux e interpretadas por el compositor y la cantante Perla Mux —luego destacada militante peronista—, fueron registradas en grabación fonopostal realizada en el Correo Central y enviada por ese medio el

---

[37] Daniel Della Costa realizó una pormenorizada investigación sobre la estrecha relación de los hermanos Lomuto con el peronismo y su activa participación en distintos cargos, militares y oficiales. Blas era capitán; fue el Mayor Poggi, de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, quien lo llevó a trabajar con él en 1944. Oscar Lomuto, periodista, cronista de guerra y marina de *La Razón*, era amigo íntimo de Perón. Estuvo al tanto de los planes del GOU y participó de la revolución de junio. Cuando el coronel Perón llegó a instancias de gobierno, después del 4 de junio, lo integró a una Dirección General de Prensa creada por él. Según el autor, Oscar convocó entonces a sus amigos íntimos de diferentes diarios para la misión de «fabricar» a Perón como candidato a la presidencia. Francisco Lomuto, además de tener una prestigiosa orquesta de tango, al igual que su hermano Enrique, había desarrollado una intensa actividad en el campo gremial. Presidió el directorio de la primera SADAIC, en el que actuaba cuando estalló la revolución del 43, para la cual suscribió una declaración de apoyo. Comienzan así a tejerse lazos muy estrechos entre sindicatos de músicos y Perón. Della Costa, Daniel Y. «Los Lomuto o el tango al poder». *Todo es Historia*, Año VI, N° 76 (Buenos Aires: 1973) pp. 74–95.

[38] Se escucha en la filmación de las celebraciones del 4 de junio en 1944, a un año de la revolución, conservada en el Archivo General de la Nación (Legajo 205, tambor 799). La marcha se canta hasta la caída del peronismo en 1955.

[39] La grabación de la marcha puede escucharse en https://www.youtube.com/watch?-v=KWG8q–fpSWI, así como en http://www.goear.com/listen.php?v=71b0e8c, donde figura también información sobre la pieza. Se integró asimismo al conjunto de grabaciones editadas en Nudler, Julio (dir.). *La Marcha. Los muchachos peronistas*. (Buenos Aires: Fioritura, 2004), CD 1, pista 5.

YA HEMOS TRIUNFADO

(con música de "Ya estamos iguales").

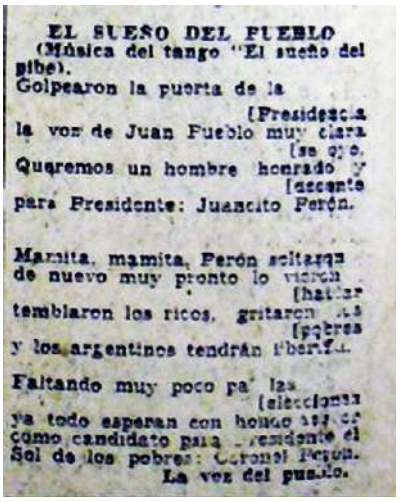
Tu noche es mi noche
La noche anhelada del pueblo
[argentino
Nos unió en sus lazos el
Mismo quebranto que forjó el
[destino
Es cierto que un día ingrato,
Malditos traidores
Que de él se reían
Pero hoy otra fuerza más grande
Y más digna, á triunfado por t'.

Perón eres grande, mejor tu
[conducta
Creían que habían matado tu lucha
Tú gran ilusión pero eso no existe
No lo será nunca, por eso tu
[nombre
Argentino se evoca con toda pasión

Perón en las calles. Perón en los
[trenes
Pa' todos los barrios se grita Perón
Por eso tu nombre grabado en la
[historia
Del Pueblo Argentino que dijo
["¡Perón"!

Matilde C. de Figueiras -
Enrique Rodríguez.

Figura 6. *La Época,* 22–X–45, p. 4.



EL SUEÑO DEL PUEBLO

(Música del tango "El sueño del pibe").

Golpearon la puerta de la
[Presidencia
la voz de Juan Pueblo muy clara
[se oye.
Queremos un hombre honrado y
[decente
para Presidente: Juancito Perón.

Mamita, mamita, Perón saltará
de nuevo muy pronto lo veremos
[hablar
temblaron los ricos, gritaron las
[pobres
y los argentinos tendrán libertad.

Faltando muy poco pa' las
[elecciones
ya todo esperan con honda ansiedad
como candidato para Presidente el
Sol de los pobres: Coronel Perón.

La voz del pueblo.

Figura 7. *La Época,* 23–X–45, p. 4.

12 de agosto de 1944.[40] No encontramos confirmación de que hayan sido cantadas en manifestaciones públicas, lo que hubiera sido dificultoso, por la accidentada línea melódica que las caracteriza.

En torno del 17 de octubre de 1945 aparecen en el diario oficialista *La Época* numerosos poemas y canciones publicados con llamativa premura, algunos el día mismo de la concentración. En esa fecha el vespertino proclama que: «El pueblo tiene un himno surgido de su inspiración» y reproduce el texto anónimo que habría cantado «una de las tantas columnas» de la manifestación que se dirigió entonces a la sede del diario (*La Época*, 17–X–1945, p. 2). Entre sus expresiones, aparece el repudio al enemigo —«Atrás, atrás, atrás/ Oligárquico señor/ Disfrazado de cordero/ Maffioso [sic] y ventajero/ Nunca pasarás/ Jamás, jamás, jamás»—, el elogio militar —«Heroicos militares/ Valientes marinos/ Que luchan por la patria/ De auténticos argentinos»—, para culminar con la exaltación del líder —«Perón es el pendón/ De nuestra gran Nación/ Primer trabajador/ Perón, Perón, Perón»—.

[40] Ibid., CDs. 1 y 4, pistas 3 y 18 respectivamente.

Dos poesías indican las melodías de tangos conocidos sobre las que deben cantarse: *Ya hemos triunfado*, de Matilde C. de Figueiras y Enrique Rodríguez con la de *Ya estamos iguales* (Ibid., 22–x–45, p. 4) y *El sueño del pueblo*, firmado por «La voz del pueblo» con la de *El sueño del pibe* (Ibid., 23–x–45, p. 4) (figuras 6 y 7).

Se trata de dos temas de composición reciente, grabados poco antes, con sus textos originales, por las orquestas más populares y prestigiosas, lo que facilitaba su eventual entonación por los simpatizantes del movimiento. Del primero, con música de Anselmo Aieta y letra de Francisco García Giménez, se produjeron dos versiones en 1945: la de la orquesta de Aníbal Troilo, con Alberto Marino y la de Alfredo de Angelis con Carlos Dante, grabadas en marzo y mayo, respectivamente. El segundo, con música de Juan Puey y letra de Reinaldo Yiso, había sido grabado por la orquesta de Osvaldo Pugliese con Roberto Chanel y por la de Ricardo Tanturi con Enrique Campos, en marzo y junio 1945, respectivamente.

Otro de los poemas se titula *Pregonera* (Ibid., 22–x–45, p. 4) y aunque nada lo indique, es muy probable —por su nombre, su métrica y su vecindad temporal— que versione el famoso tango homónimo con letra de José Rotulo y música de Alfredo de Ángelis, quien lo había grabado con Carlos Dante y Julio Martel en marzo de 1945. En setiembre lo registró asimismo Francisco Canaro con Guillermo Rico y Alberto Arenas.[41] Otros materiales textuales se basan en géneros musicales declarados, aunque no referidos a canciones específicas. Así, *El desafío* (Id.) es una milonga con letra de Domínguez Guerra que alterna cantos y recitados, mientras que *17 de octubre* se presenta como marcha canción que incluye inflexiones del Himno —«Oíd el grito de tú [sic] pueblo querido»— y cuya última parte toma la estructura de acróstico sobre los nombres de Perón (Ibid., 23–x–45, p. 4).

En diciembre de 1945, *Democracia* (11–xii–45, p. 9) anuncia que se busca música para el *Himno al Obrero* cuya letra mandara «un inspirado poeta obrero», que el diario había publicado poco antes, el 8 de noviembre.

A medida que avanza el recorrido que llevaría a la consolidación del Partido Laborista y a su triunfo en las elecciones de 1946 aparecen en la prensa adicta múltiples expresiones de adhesión. Consisten en poemas alusivos a la hora, muchos de los cuales se presentan como letras para ser cantadas con estribillos o melodías conocidas, o bien canciones con música original producida para la ocasión. «Millares de composiciones llegan a nuestra redacción», afirma en enero de 1946 *El Laborista* (28–i–46, p. 11), mientras

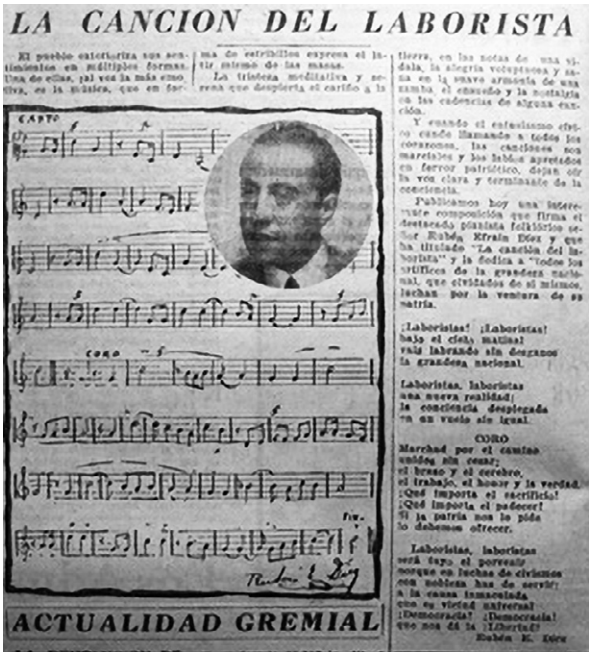
[41] La información sobre todas las grabaciones mencionadas en este apartado fue obtenida en el sitio http://www.todotango.com

que *Democracia* (6–II–46, p. 2) expresa en esos mismos días, en significativa coincidencia, que «una ola de lirismo cunde por doquier para testimoniar la gratitud por la obra de Juan Domingo Perón». Espontáneas o no, estos órganos periodísticos oficialistas publican muchas de ellas, concentradas en el período previo a las elecciones de febrero. En el mencionado texto de *Democracia*, incluido en la sección Carta de Lectores, Lucía Colombres publica la letra de una «marcha que ya empiezan a cantar en mi barrio, grandes y chicos», sobre cuya música no informa. La primera estrofa incita: «Compañeros, compañeros,/ ya se acerca la elección,/ a votar vayamos todos,/ con cerebro y corazón», con la ambición de obtener «el mayor bien de la Patria/ la mayor gloria de Dios». Finaliza con una exhortación político–religiosa representativa de las alianzas del laborismo con la Iglesia: «Por la Patria, compañeros,/ la Familia y nuestro Dios,/ los católicos obreros/ votaremos a Perón» (Id.).

En este repertorio temprano lo más frecuente son las contrafacta, en particular, de canciones patrióticas tradicionales. Así, *La bandera*, firmada por «Juancito» en la sección Versos del Pueblo de *El Laborista*, debe cantarse, según se aclara, «con música de "La bandera"». Se trata, sin duda, de *Mi bandera*, la marcha de Juan Chassaing y Juan Ambroisi, autores de su letra y música, respectivamente, que lleva ahora estos versos: «Aquí están los obreros oprimidos/ Que en la batalla se aprestan a triunfar/ Los dirige Perón gran argentino/ Con patriotismo, cariño y lealtad». No falta la mención a «la furia de fieros oligarcas/ Sin patriotismo, sin ideal, sin fe» contra quienes defenderán en batalla a la bandera azul y blanca, ni una invocación final al diario en el que se publica el texto: «Aquí están esos bravos periodistas/ de EL LABORISTA periódico inmortal/ Que con valiente energía a quien resista/ Van proclamando el grito de Libertad, Libertad, Libertad» (*El Laborista*, 20–I–46, p. 7).

La música de un *Himno a la Bandera*, sin más datos, está prevista para acompañar los airados versos de la *Marcha del Laborista*, escritos por Chita O. de Moreno, de improbable popularidad: «Conciencia activa de los laboristas/ Que despertada de grave postración/ Al traste diste con los malabaristas/ Del peculado, la entrega, la traición./ Recua de viles que en oligarquía/ Trizas hicistéis [sic] nuestra libertad/ Osáis mostraros pero estáis marcados/ A nadie engaña/ Vuestra ficción». Siguen las vivas a Perón «genio insombre [sic]/ Que nos trajo la gran convicción» (Ibid., 12–II–1946, p. 10).

Resultan curiosas las letras cuyo referente musical indicado remite a otras tradiciones partidarias. Además de la ya mencionada Marcha Radical, en algunos versos resuenan ecos de consigas célebres provenientes de horizontes políticos más antiguos pero activos en el panorama argentino de la época: imposible no escuchar, detrás de la invocación «Laboristas del mundo ¡Miradla!»,



LA CANCION DEL LABORISTA

El pueblo entretiene sus sentimientos en múltiples formas. Una de ellas, tal vez la más emotiva, es la música, que en forma de estribillos expresa el latir íntimo de las masas.

La tristeza meditativa y serena que despierta el cariño a la tierra, en las notas de una vidala, la alegría voluptuosa y sana en la suave armonía de una zamba, el cansado y la nostalgia en las cadencias de alguna canción.

Y cuando el entusiasmo eleva cada llamando a todos los corazones, las canciones nos marcielos y los labios apretados en fervor patriótico, dejan oír la voz clara y terminante de la conciencia.

Publicamos hoy una interesante composición que firma el destacado pianista folklórico señor Rubén Efraín Díez y que ha titulado "La canción del laborista" y la dedica a "todos los artífices de la grandeza nacional, que civilizados de sí mismos, luchan por la ventura de su patria.

¡Laboristas! ¡Laboristas!
bajo el cielo, mañana
vais labrando sin descanso
la grandeza nacional.

Laboristas, laboristas
una nueva realidad;
la conciencia desplegada
en un vuelo sin igual.

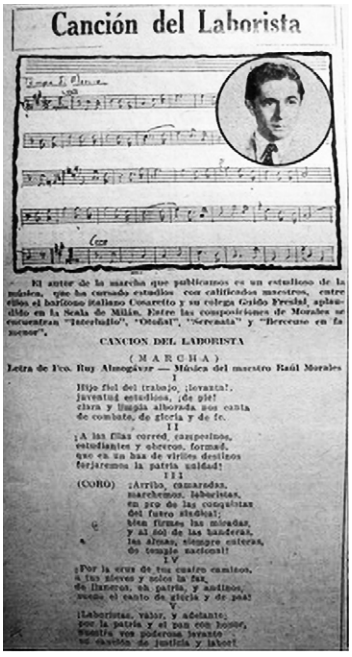
CORO
Marchad por el camino
unidos sin cesar;
el brazo y el cerebro,
el trabajo, el honor y la verdad.
¡Qué importa el sacrificio!
¡Qué importa el padecer!
Si la patria nos lo pide
lo debemos ofrecer.

Laboristas, laboristas
será tuyo el porvenir
porque en luchas de civismo
con nobleza has de servir:
a la causa inmaculada
con su virtud universal
¡Democracia! ¡Democracia!
que nos da la ¡Libertad!

Rubén E. Díez

ACTUALIDAD GREMIAL

Figura 8. *El Laborista*, 22–I–46, p. 10.



Canción del Laborista

El autor de la marcha que publicamos es un estudioso de la música, que ha cursado estudios con calificados maestros, entre ellos el barítono Italiano Cocaretto y su colega Guido Freulal, aplaudido en la Scala de Milán. Entre las composiciones de Morales se encuentran "Interludio", "Otoñal", "Serenata" y "Berceuse en fa menor".

CANCION DEL LABORISTA

(MARCHA)

Letra de Fco. Ruy Almogávar — Música del maestro Raúl Morales

I

Hijo fiel del trabajo, ¡levanta!,
juventud estudiosa, ¡de pie!
clara y limpia alborada nos canta
de combate, de gloria y de fe.

II

¡A las filas corred, campesinos,
estudiantes y obreros, formad,
que en un haz de viriles destinos
forjaremos la patria unidad!

III

(CORO) ¡Arriba, camaradas,
marchemos, laboristas,
en pos de las conquistas
del futuro ideal;
bien firmes las miradas,
y al sol de las banderas,
las almas, siempre enteras,
de templo nacional!

IV

¡Por la cruz de los cuatro caminos,
a las nieves y soles la faz,
de llaneros, oh patria, y andinos,
suene el canto de gloria y de paz!

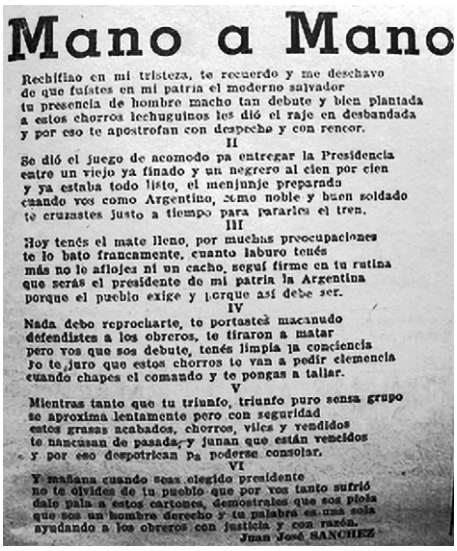
V

¡Laboristas, valor, y adelante;
por la patria y el pan con honor,
vuestra voz poderosa levante
su clarín de justicia y labor!

Figura 9. *El Laborista*, 12–II–46, p. 4.

estribillo del *Himno Oficial del Partido Laborista*, el «Proletarios del mundo ¡Uníos!» que cierra el *Manifiesto Comunista* de Marx. Esta canción partidaria del naciente peronismo, de cuya letra y música es autor Daniel Baretti, «de renombrada actuación en los escenarios europeos», según indica el diario en que aparece el texto, fue oficializada en la Conferencia Nacional de Delegados del partido, realizada en los primeros meses de 1946. Publicada luego de la confirmación del triunfo peronista, sus estrofas son menos confrontativas que otras piezas similares del período; aseveran que «La fe generosa/ del descamisado,/ olvida el pasado/ en pos de hermandad». Evoca las «victorias fecundas» de San Martín y considera que la «democracia, doctrina de herencia sagrada» indica el destino de la Argentina, «que a América, brinda amor y amistad» (*El Laborista*, 12–IV–46, p. 2). Otros himnos y marchas laboristas no accedieron al reconocimiento oficial, pero sus autores las vieron publicadas en la prensa partidaria, como *La canción del laborista*, del «pianista folklórico» Rubén Efraín Díez (Ibid., 22–I–46, p. 10) y otra homónima de Ruy Almogavar y Raúl Morales (Ibid., 12–II–46, p. 4) (figuras 8 y 9).

De modo similar a lo ocurrido en torno del 17 de octubre, también ahora las canciones y estribillos populares, difundidos por la industria discográfica



Mano a Mano

Rechifiao en mi tristeza, te recuerdo y me deschavo
de que fuistes en mi patria el moderno salvador
tu presencia de hombre macho tan debute y bien plantada
a estos chorros lechuguinos les dió el raje en desbandada
y por eso te apostrofan con despecho y con rencor.

II

Se dió el juego de acomodo pa entregar la Presidencia
entre un viejo ya finado y un negrero al cien por cien
y ya estaba todo listo, el menjunje preparado
cuando vos como Argentino, como noble y buen soldado
te cruzastes justo a tiempo para pararles el tren.

III

Hoy tenés el mate lleno, por muchas preocupaciones
te lo bato francamente, cuanto laburo tenés
más no le afloja ni un cacho, seguí firme en tu rutina
que serás el presidente de mi patria la Argentina
porque el pueblo exige y porque así debe ser.

IV

Nada debo reprocharte, te portastes macanudo
defendistes a los obreros, te tiraron a matar
pero vos que sos debute, tenés limpia la conciencia
Yo te juro que estos chorros te van a pedir clemencia
cuando chapes el comando y te pongas a tallar.

V

Mientras tanto que tu triunfo, triunfo puro sensa grupo
se aproxima lentamente pero con seguridad
estos grasas acabados, chorros, vilcs y vendidos
te nancusan de pasada, y junan que están vencidos
y por eso despotrican pa poderse consolar.

VI

Y mañana cuando seas elegido presidente
no te olvides de tu pueblo que por vos tanto sufrió
dale pala a estos cartones, demostrales que sos piola
que sos un hombre derecho y tu palabra es una sola
ayudando a los obreros con justicia y con razón.

Juan José SANCHEZ

Figura 10. *El Laborista,* 4–II–46, p. 11.

"PREPARATE PA'L DOMINGO"

(Parodia con música del tango del mismo nombre

I

Preparate pa'l domingo será el día de elecciones,
tengo un candidato en fija, que seguro ha de ganar;
es un hombre muy derecho y se llama Juan Domingo,
al que el pueblo, muy prontito, se apresta para votar.
Son muchos los partidarios de este hombre tan querido,
que a todos los argentinos ha sabido conquistar,
por su corazón tan noble y su alma de patriota,
será él el presidente que nos ha de gobernar.

II

Muchas cosas de él se han dicho
pero nada nos importa,
porque son todas calumnias
y mentiras, nada más;
pues sabemos bien, hermano,
que en el mundo nunca falta
quien por envidia o despecho
le tiran a uno a matar.

I (BIS)

Es un leal acompañante el doctor H. Quijano,
el que completa la fórmula que el pueblo sabrá votar,
para bien de la Argentina y todos sus habitantes,
que a esta patria hermosa y grande quieren verla progresar.

24 de febrero del año en que vivimos
será la fecha gloriosa que rumbos ha de marcar,
los destinos de esta patria estarán asegurados
llevando a Perón - Quijano al sillón presidencial.

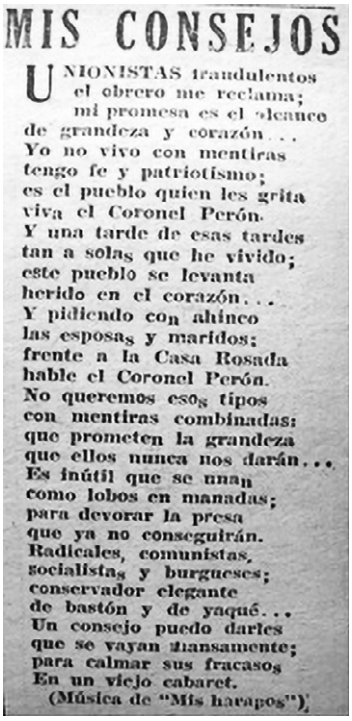
Blas GENOVESE

Figura 11. *El Laborista,* 20–II–46, p. 15.

reciente, fueron vehículos frecuentes para nuevos contenidos textuales. Del ámbito del tango aparecen versos para ser cantados con la música de *Mano a mano* (*El Laborista*, 4–II–46, p. 11), original de Celedonio Flores, Gardel y Razzano (1923), y de *Preparate pa'l domingo* (Ibid., 20–II–46, p. 15), de Guillermo Barbieri (música) y José Rial (h) (letra), de 1931 (figuras 10 y 11). También es parodiado *Mis harapos*, el éxito de Antonio Tormo, con música de Marino García y letra atribuida a Alberto Ghiraldo, ahora titulado *Mis consejos* (Ibid., 28–I–46, p. 11)[42] (figura 12).

En otros casos, ritmos de especies folclóricas dieron lugar a textos de ocasión, sin música, como la vidala para celebrar el triunfo de Aristóbulo Mittelbach —ex integrante del GOU y participante de la revolución del '43—

[42] En la mencionada colección *La Marcha. Los muchachos peronistas* se incluye una canción con la misma música pero con otra letra, distinta a su vez de la que aquí comentamos, titulada *Oda a Perón*, manifiestamente posterior, cantada por Alberto Marino con un conjunto de guitarras. Nudler, 2004, CD 1, pista 17.



MIS CONSEJOS

UNIONISTAS fraudulentos
el obrero me reclama;
mi promesa es el «lenuco
de grandeza y corazón...
Yo no vivo con mentiras
tengo fe y patriotismo;
es el pueblo quien les grita
viva el Coronel Perón.
Y una tarde de esas tardes
tan a solas que he vivido;
este pueblo se levanta
herido en el corazón...
Y pidiendo con ahinco
las esposas y maridos;
frente a la Casa Rosada
hable el Coronel Perón.
No queremos esos tipos
con mentiras combinadas;
que prometen la grandeza
que ellos nunca nos darán...
Es inútil que se unan
como lobos en manadas;
para devorar la presa
que ya no conseguirán.
Radicales, comunistas,
socialistas y burgueses;
conservador elegante
de bastón y de yaqué...
Un consejo puedo darles
que se vayan mansamente;
para calmar sus fracasos
En un viejo cabaret.
(Música de "Mis harapos")

Figura 12. *El Laborista,* 28–I–46, p. 11.

para la gobernación de Santiago del Estero, escrita por Dalmiro Coronel Lugones,[43] o la milonga *Nueva Argentina*, de Paulino Ricardo Ullúa.[44]

No hay constancias de que estas piezas hayan salido del papel para encarnarse en versiones sonoras. En cambio, además de los comentarios de los historiadores, abundan en la prensa las evidencias de un vasto repertorio de estribillos cantados con melodías conocidas, o con ritmos pegadizos que animaron las manifestaciones partidarias. En la proclamación de Perón, el 12 de febrero de 1946 en la Plaza de la República se escucharon refranes como «Sube la papa, sube el carbón, el 24 sube Perón», referencia a la situación económica y el aumento de precios; «Viva la cana/ viva el botón/ viva

[43] Algunas de las estrofas dicen «Vamos cantando y cantando/ camino del jarillal/ cajas y cajas golpeando/ por que [sic] triunfó Mittelbach. Sigan las cajas golpeando/ ha triunfado Juan Perón,/ la cruz del sur señalando/caminos de redención» (*El Laborista*, 3–III–46, p. 7).

[44] El texto informa que «Una conciencia argentina/ se elevó en el firmamento/ desplegando alas al viento/ en su expresión más genuina/ es de la nueva Argentina/ sin fraude, sin opresión/ la Argentina de Perón/ en marcha hacia sus destinos…» (*El Laborista*, 6–II–46, p. 7)

Velazco/ viva Perón» (*La Prensa*, 13–II–1946, p. 10), alusión a Juan Filomeno Velazco, jefe de policía favorable a las manifestaciones del oficialismo, o «La unidad, ja, ja, ja/ qué risa que me da»,[45] referido a la Unión Democrática. A esta agrupación estaba dirigida la parodia de *Yo no soy buena moza*, que declaraba: «Yo no soy «democrática»/ ni lo quiero ser/, porque las «democráticas»/ se echan a perder» (*El Laborista*, 13–II–46: p. 3). Las circunstancias específicas de cada mitin producían en el momento textos particulares: a la lluvia que se desata en esa oportunidad los asistentes responden: «Con tormenta o con ciclón lo queremos a Perón» (*Democracia*, 13–II–1946: p. 10). Los hechos de la actualidad política encuentran su expresión en los estribillos pronunciados en estos actos. La denuncia sobre un cheque que la Unión Industrial habría entregado a la Unión Cívica Radical provoca expresiones como: «Chorro, chorro, chorro/ cheque, cheque, cheque» (Id.).[46] El exilio a Montevideo de los opositores genera: «Ya se van al Uruguay los vendidos a la Unión Industrial»; a los episodios en torno de la actividad del embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden, refiere la futbolística estrofa: «En el arco está Braden/ centro de Farrell/ gol de Perón» (ambos en Id.). Apodado «caimán» por los laboristas, a Tamborini se dirigía el estribillo adaptado de la canción popular: «Se va el caimán, se va el caimán/ se va para no volver».[47]

Un espacio jerarquizado para la emisión de consignas fueron las estaciones de trenes desde donde los candidatos partían hacia y regresaban desde las provincias. Allí se pronunció: «la musa retozona e inofensiva de los «descamisados»» (*Democracia*, 27–XII–45: p. 5), según el diario oficialista; «entonando cantos, (…) muchos de ellos de contenido realmente procaz» (*La Prensa*, 29–I–46: p. 10), según los opositores. A estos se les dedican exclamaciones como: «¡Se unieron, se unieron:/ ladrones y pistoleros!» (*Democracia*, 29–I–46: p. 5), «Perón sí, oligarcas no!», mientras se definen como «Peronistas/ ni nazis ni fascistas» (Ibid., 27–XII–45: p. 5), ya que «Perón no es comunista/ Perón no es dictador/ Perón es hijo del pueblo/ del pueblo trabajador»[48] (*Democracia*, 29–I–46: p. 5), o variantes como «Perón es hijo del pueblo/ del pueblo trabajador/ por eso es que profundiza/ su esperanza y su dolor» (*El Laborista*, 22–I–46: p. 3). La prensa opositora menciona la pre-

---

[45] Este estribillo se registra ya en la estación de Retiro, cuando una multitud espera el regreso de Perón de una de sus giras ferroviarias por el interior, el 28 de enero de 1946. (*Democracia*, 29–I–1946, p. 5).

[46] También en Luna, F. *El 45…*, pp. 427–428. El hecho se reflejará incluso en los carnavales de ese año, como veremos luego (Figuras 18 y 19)

[47] Ibid., p. 446.

[48] Ibid., p. 445, informa que esta estrofa se cantaba con la música de *La mar estaba serena*.

sencia de manifestantes en el regreso de Perón de una gira, el 2 de enero de 1946, que intervienen: «dejando oír sus estribillos que son característicos de esos elementos» (*La Prensa*, 3–I–46: p. 11), así como la multitud que recibe el tren en el que vuelven los candidatos de la Unión Democrática el 29 de enero entona «canciones y estribillos en los cuales se exalta la libertad y la democracia» (Ibid., 30–I–46: p. 9).

Más allá de esta permanente producción de consignas adheridas a la coyuntura, característica de la dinámica política e incorporados al folklore partidario, los múltiples caminos en búsqueda de una representación sonora fuerte, consensuada y perdurable del peronismo tendrán su punto de llegada recién unos años después del proceso que seguimos en estas páginas, con la aparición de la marcha *Los muchachos peronistas*, grabada en 1949.[49]

Dos concentraciones paradigmáticas

La Marcha de la Constitución y de la Libertad

La imponente Marcha de la Constitución y de la Libertad constituyó el hecho político de mayor trascendencia organizado por la Unión Democrática, espacio plural constituido por los principales partidos opositores –radicales, socialistas, demócratas cristianos, demócratas progresistas, conservadores y comunistas. Se desarrolló entre el Congreso y Plaza Francia el 19 de setiembre de 1945 y reunió, según las fuentes, entre doscientas cincuenta y quinientas mil personas. La prensa indica que hubo bandas de música y camiones con altoparlantes que difundían los repertorios musicales, como la canción nacional, y agrega que «cuando las voces roncas cantaron el Himno de la Patria lágrimas de orgullo brillaban en los ojos» (*Crítica*, 19–IX–1945, p. 1). Desde los camiones se difundían asimismo «separadores» que puntuaban los distintos momentos del acto, como redobles de tambores que precedían los discursos y proclamas (*La Prensa*, 20–IX–45, p. 10). Galasso agrega que, al pasar frente al Ministerio de Guerra, en Callao y Viamonte, los participantes profirieron cánticos como «Hoy hacemos el cajón/ para Farrell y Perón», o «A la lata/ al latero/ el padre de Perón era soltero».[50]

---

[49] Véase, entre otros, Llistosella, Jorge. *La marcha peronista*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2008); Pinsón, Néstor. «La compleja historia del himno peronista», en Nudler, J. (dir.). *La Marcha…*. fasc. 1, pp. 4–9; Adamovsky, Ezequiel/ Buch, Esteban. *La marchita, el escudo y el bombo*. (Buenos Aires: Planeta, 2016).

[50] Galasso, N. *Perón…*, p. 289.

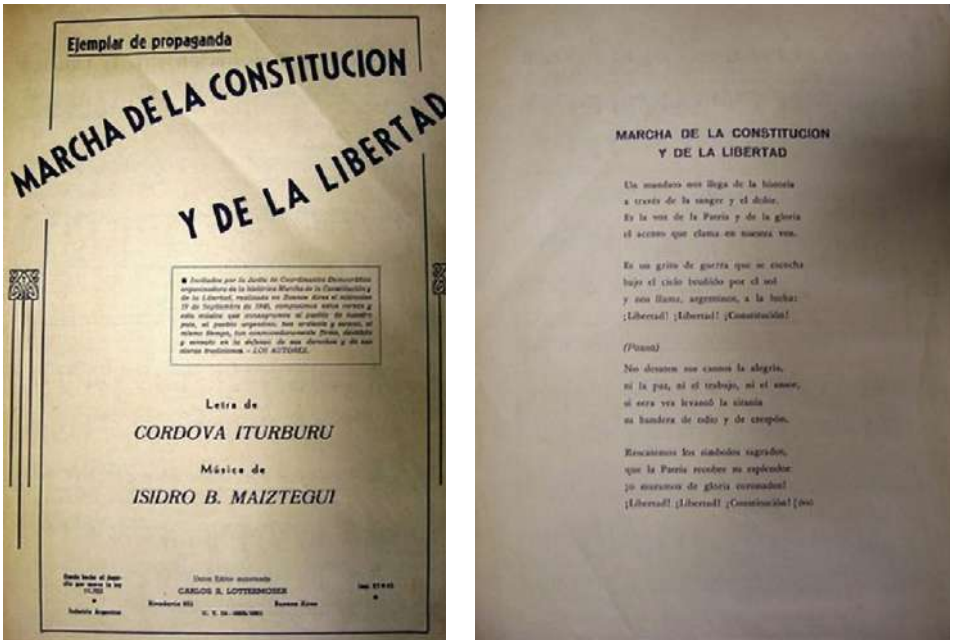


Figura 13. *Marcha de la Constitución y de la libertad* (Buenos Aires: Lottermoser, 1945).

Como parte de la organización del acto se convocó a Cayetano Córdova Iturburu, entonces afiliado al Partido Comunista, y al compositor Isidro Maiztegui para la creación de una marcha dedicada al evento.[51] La pieza, que lleva el título del mismo, fue repetidamente difundida, en versión grabada, durante el acto. Su letra, distribuida en la ocasión, fue reproducida por *La Nación* al día siguiente. Como la música era desconocida por los participantes en la manifestación, al principio se cantaron los versos sobre la de *Mi bandera*, con cuya rítmica se corresponde casi exactamente (*La Nación*, 20–IX–45, p. 1). La imprenta Lottermoser publicó la partitura pocos días después, el 27 de setiembre (figura 13).

[51] Si bien carecemos de precisiones cronológicas, sabemos que Maiztegui, probablemente en estos años, dirigió el Coro de la Universidad Popular Alejandro Korn, institución socialista que funcionó entre 1937 y 1950. Enseñaron allí el plástico Luis Falcini y el crítico y musicógrafo Leopoldo Hurtado, ambos de intensa actividad en las publicaciones democráticas de la época. En 1947 también Alberto Ginastera impartió cursos en la UPAK. Véase Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en Argentina 1918–1955.* (Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

Todo indica que el proceso de composición de esta pieza fue muy breve, de urgencia, a diferencia de la otra marcha del mismo nombre, con texto de Cupertino del Campo y música de Juan José Castro, encargada mucho tiempo antes del planeamiento de esta manifestación por otros segmentos del arco opositor. Fue una iniciativa de la Unión de Instituciones Argentinas, votada el 27 de octubre de 1943. El 11 de abril del año siguiente la canción fue escuchada y aprobada por la Comisión Directiva, según *La Prensa* (8–IV–45, p. 7), que publica en esa edición la partitura.[52] Se proyecta su estreno, a cargo de Castro en la dirección de orquesta y coro, en las celebraciones del 92° aniversario de la sanción de la Constitución, en distintas fechas: el 27 de abril (Ibid., 15–IV–45, p. 9) o el 11 de mayo (Ibid., 8–IV–45, p. 7). Como quiera que fuese, el acto fue suspendido por no haberse otorgado el permiso correspondiente para su realización (Ibid., 30–IV–45, p. 9). Aunque es probable que la pieza se haya escuchado en algún momento durante los agitados meses finales de 1945, no hemos encontrado documentación que lo certifique de manera fehaciente.

Ambas marchas apelan al Himno Nacional: la de Maiztegui, solo en los versos, en los que Iturburu opera con una doble sustitución: la tercera repetición de «¡Libertad!» por «¡Constitución!», el «vivamos» por su opuesto, permutado en el verso –«¡o muramos de gloria coronados!» (figura 14). La otra menciona el tema de la gloria y «el triple grito sagrado de la canción nacional», pero la música también se compromete con esa referencia intertextual, que se canta con la melodía de la introducción del Himno, en una cuidada complementariedad entre la sección instrumental de este y la nueva letra que a él remite.[53] La música de Castro, más elaborada, cita asimismo *La Marsellesa*, con un texto independiente («Firme ardor exaltemos/ el ideal que ha forjado»)[54] (figura 15).

El mismo Córdova Iturburu había escrito versos para la Marcha de la Constitución del 19 de setiembre, profusamente distribuidos, destinados a ser cantados con las melodías de *El cuándo*, el *Cielito*, la zamba *Celeste y*

---

[52] La pieza es reproducida en Casinelli de Arias, Raquel/ Berman Daniel (1985). «Juan José Castro». *Temas y contracantos*, Buenos Aires: octubre 1985), snp.

[53] La aparición de la cita del Himno Nacional se encuentra jerarquizada por el crescendo que conduce a ella, la indicación de *fortissimo* y las potentes octavas características del original.

[54] Véase Casinelli de Arias, Raquel/ Berman Daniel. «Juan José Castro»…; Manso, Carlos. *Juan José Castro*. (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008); Corrado, Omar. «Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación», *Música e Investigación*, N° 9. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2001) pp. 13–33. Corrado, O. *Música y modernidad*….

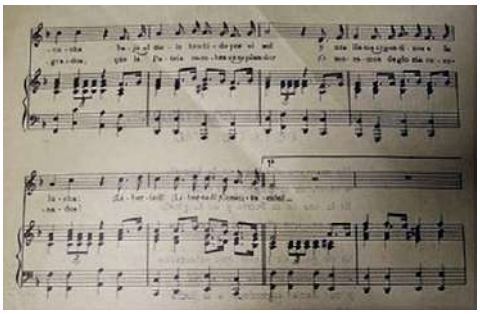


Figura 14. Marcha de Maiztegui–Iturburu, cc. 12–19.

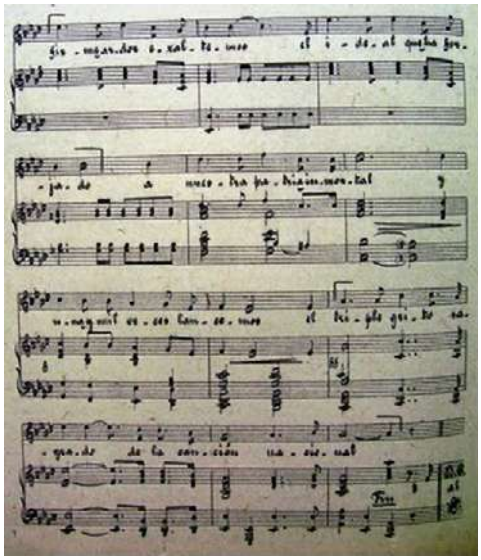


Figura 15. Marcha de Castro–del Campo, cc. 19–30.

Blanca y *La cucaracha* —«de tan heroica tradición en las revoluciones mexicanas» (*La Nación*, 20–IX–1945, p. 1)— que artistas, escritores y músicos pertenecientes a distintas entidades ensayaron en Rivadavia y Rodríguez Peña antes de sumarse a la manifestación (*La Prensa*, 20–IX–45, p. 8). Probablemente la nueva versión de *La cucaracha* sea la que consigna Galasso: «Perón y Farrell/ ya no pueden gobernar/porque no tienen, porque les falta/el apoyo popular».[55] Se corearon asimismo consignas estrechamente ligadas a los hechos inmediatos: la huelga de tranvías declarada por el oficialismo para impedir las manifestaciones de la Unión Democrática —«Con tranvía o sin tranvía/ se quedaron en la vía»; «con transporte o sin transporte/ saltarán como un resorte»; «Juancito yo te decía/ que sin transporte esto se hacía»; las elecciones y los militares—; «Desde el cabo al coronel/que se vayan al cuartel» (*Crítica*, 19–IX–45, p. 1; *Orientación*, 29–IX–45, snp.; *La Prensa*, 20–IX–45, p. 9); «Votos sí, botas no»; «Militares al cuartel»;[56] sus versiones estudiantiles —«Libros sí, botas no»— (Id.), o «Mambrú se fue al exilio», modi-

[55] Galasso, N. *Perón…*, p. 289.

[56] Lo que Luna denomina «furia antimilitarista» se expresó en el acto de la Sociedad Rural del 18 de agosto de 1945, donde se profirió la siguiente rima: «Los caballos al cuartel/

ficando así el destino de ese célebre personaje. Para la prensa favorable a esta manifestación, cuyo optimismo en el triunfo comparte, «el buen humor de las canciones es el síntoma de que este inmenso pueblo reunido ha tomado su decisión con serenidad; las masas que van cantando a la lucha están dispuestas a conseguir cuanto se propongan» (*Crítica*, 20–IX–1945: p. 4). Durante todo el trayecto de la marcha, por Callao, se cantaron los himnos nacionales argentino y francés (*La Nación*, 20–IX–45, p. 1), este último acompañado por exclamaciones de *¡Vive la France!* al ser entonado al final del recorrido, en Plaza Francia (*La France Nouvelle*, 21–IX–45, p. 1).

El 17 de octubre

Pocas certezas poseemos sobre lo que realmente sonó en la jornada del 17 de octubre de 1945, contraparte material y simbólica de la Marcha de la Constitución y de la Libertad. En la filmación documental existente en el Archivo General de la Nación no se conservó el sonido original de la manifestación de Plaza de Mayo. Las fuentes periodísticas[57] indican que el día anterior se entonaron coros con expresiones favorables a Perón (*La Prensa*, 17–X–45, p. 11) y que por la noche del 17 se difundieron por altavoces algunos trozos musicales, alternados con canciones y estribillos coreados ininterrumpidamente (Ibid., 18–X–45, p. 7) mientras se esperaba el discurso, que tuvo lugar a las 23,30. A esa hora, luego del Himno Nacional, Perón pide a los manifestantes que se queden para «regalarse con el espectáculo de la demostración popular organizada en su honor: así fue y la muchedumbre se mantuvo en el paseo entonando canciones y estribillos» (Id.). El diario católico *El Pueblo* solo menciona al himno en ese acto y agrega que al día siguiente continuaron cantándose canciones alusivas al acto, así como «estribillos que se hicieron populares en estos días» (*El Pueblo*, 18–X–45, p. 7 y 19–X–45, p. 1). Poco después, Delfina Bunge de Gálvez escribirá en el mismo medio que los asistentes «Supieron cantar el Himno Nacional con una nobleza como pocas veces alcanzó al ser coreado por el pueblo. Su actitud era tal que nos hizo

---

Me refiero al Coronel/ Y las mulas al corral/ Me refiero al General/ (con perdón del animal)». Luna, F. *El 45…*, p. 92.

[57] Es preciso tener en cuenta la falta de referencias en los que serían los órganos de prensa fundamentales del peronismo, como *Democracia* y *El Laborista*, que comienzan a editarse entre fines de 1945 y comienzos de 1946. *Tribuna*, por su parte, registra un vacío en su aparición entre 31 de julio y el 31 de octubre de 1945. Varios diarios de gran tirada, además, no se publicaron el 18.

pensar que ella podía ser un eco lejano, ignorante y humilde de nuestros congresos eucarísticos» (Ibid., 25–x–1945, p. 11)

El texto citado abre el conjunto de testimonios ulteriores de quienes participaron de esa jornada, en los que la información sonora es también escueta. Entre los temporalmente más cercanos se encuentra el de Eduardo Colom, director del diario *La Época* y luego diputado peronista, quien refiere a la entonación del himno en el acto nocturno en sintonía con el registro esbozado por Bunge de Gálvez, revelador de la naciente religión política en que se convertiría el movimiento: «Había algo de religioso en la impresionante escena. El pueblo había recuperado a su conductor y ningún canto mejor para celebrarlo que el himno. Era un te–déum [sic] cívico en acción de gracias a la Providencia, un te–déum de epopeya».[58] Scalabrini Ortiz dice que los manifestantes «llegaban cantando y vociferando, unidos en la impetración de un solo nombre: Perón».[59]

En memorias y reportajes publicados mucho después otros asistentes a los actos del 17 recuerdan algunas canciones escuchadas entonces. La poeta y activista uruguaya Blanca Luz Brum[60] recuerda letras cantadas con la música de *Sobre las olas*, así como la contrafacta de *Yo te daré*, en la que se sustituye «la cosa que empieza con C: café»,[61] por la P de Perón, estribillo que encontraremos luego profusamente durante la campaña electoral. Lo menciona Leopoldo Marechal, quien agrega que «aquel «Perón» resonaba periódicamente como un cañonazo».[62] Félix Luna recoge los siguiente estribillos: «Con Perón y con Mercante/ la Argentina va adelante», «Perón encontró un hermano/ Hortensio Jota Quijano», el conocido «Mañana es San Perón/ que trabaje el patrón»[63] y los versos que se cantaron sobre la tonada popular referida al «barbero loco», convertida en «Salite de la esquina/ oligarca loco/ tu madre no te quiere/ Perón tampoco», así como otros sobre la canción ita-

---

[58] Colom, Eduardo. *17 de octubre. La revolución de los descamisados*. (Buenos Aires: La Época, 1946), p. 105.

[59] En Chávez, Fermín. *La jornada del 17 de octubre por cuarenta y cinco autores*. (Buenos Aires: Corregidor, 1996), p. 20.

[60] Brum recorrió una accidentada y contradictoria trayectoria ideológica que fue desde Mariátegui a Pinochet, pasando por el peronismo, además de una agitada vida sentimental con personajes influyentes de la época. Véase López, María Pía. «Blanca Luz Brum. Viajes, poesía y política», en Brum, Blanca Luz. *Mi vida. Cartas de amor a Siqueiros*. (Santiago de Chile: Marenostrum, 2004).

[61] Al parecer, esta canción española fue muy difundida durante la Guerra Civil. Los falangistas asignaban al término «café» valor de contraseña de C–amaradas A–rriba F–alange E–española. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Lemas_del_franquismo#cite_note–26

[62] En Chávez, F. *La jornada…*, p. 35.

[63] Luna, F., *El 45….*, pp. 292 y 301.

liana de moda, *Zazá*, que les permitía la repetición incansable del nombre de Perón (Ibid, 279). Debe tratarse de *Dove sta Zazà* de Raffaele Cutolo (letra) y Giuseppe Cioffi (música), compuesta en 1944 y rápidamente difundida por los medios.[64]

Desde el campo opositor, María Rosa Oliver, cercana al comunismo, describe a grupos que se movilizaban al son de «bombos, platillos, triángulos y otros improvisados instrumentos de percusión» que le recuerdan «las murgas de carnaval».[65] Si la presencia de los últimos instrumentos es poco verosímil en esta circunstancia, la referencia al bombo es una de las pocas que figuran en estas fuentes. Otra, igualmente conocida, es la proporcionada por otro testigo presencial de los hechos, el conservador Eduardo Hardoy, quien afirma que «desde que la dictadura totalitaria lo incorporó en 1943 a la vida nacional, ha sido utilizado como medio de propaganda de sus seguidores, como anuncio de su presencia multitudinaria, y como prolegómeno de tumulto y desorden». El bombo habría pasado entonces de «ser un instrumento apenas complementario y ocasional en cualquier orquesta que se respete, a la categoría de un verdadero símbolo nacional».[66] Ambos testimonios son muy posteriores y el tiempo agrega un margen de incertidumbre a la ya compleja fidelidad de la memoria.

A propósito de este instrumento que se convertiría en ícono del peronismo, los datos sobre su aparición en la escena política de estos años son imprecisos.[67] Hardoy, como vimos, la sitúa en 1943. El historiador peronista Rafael Restaino la ubica en junio de 1944, en una concentración y marcha partidaria de los obreros de la carne en Berisso, en la cual «imprevistamente, surgió un grupo de muchachos que se colocaron delante de la caravana y a fuerza de bombo, haciéndolo retumbar con extraordinaria fuerza, fueron abriendo el camino hacia el frigorífico».[68] Fermín Chávez afirma que el instrumento se incorpora a partir del 14 de diciembre de 1945, en la proclamación de la candidatura de Perón por el partido laborista en la Plaza de la República. En la ocasión, tocó una banda de música —aunque, indica

---

[64] http://it.wikipedia.org/wiki/Dove_sta_Zaz%C3%A0%3F . Existe una grabación de Feliciano Brunelli y su orquesta; no pudimos establecer la fecha de dicho registro, pero dada la popularidad del músico en esos años es probable que esta canción se hallara entonces en su repertorio.

[65] Oliver, María Rosa. *Mi fe es el hombre*. (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981), p. 343.

[66] Hardoy, E. *No he vivido…*, p. 215. El texto, como señala el propio autor, había sido publicado en *La Prensa* el 21 de enero de 1986. Id.

[67] Una recopilación de testimonios sobre esta cuestión se encuentra en Galasso, N., *Perón…*, esp. caps. XVII y XVIII, pp. 295–350.

[68] Ibid., pp. 209 y 367.

Democracia (15–XII–45, p. 4) de «musicantes populeros», quienes probablemente hayan hecho sonar sus bombos. Nótese que estos autores no mencionan explícitamente el instrumento en las manifestaciones del 17 de octubre.

En campaña

En la continuidad del impulso que cobró el laborismo en los últimos meses de 1945 se producen incontables actos organizados por diferentes sectores que se reconocen en él. El 19 de noviembre el Sindicato Universitario Argentino realiza, junto a la Alianza Libertadora Nacionalista, la agrupación más relevante de la ultraderecha católica anexa al peronismo, un encuentro en el Teatro Marconi en el que, además del Himno Nacional, se entonó la *Canción del Aliancista* (*Tribuna*, 20–XI–45, p. 5), con música de Cecilio López Buchardo, cuya letra, de Bonifacio Lastra, había publicado poco antes *Tacuara*, la revista de la Unión Nacional de Estudiantes Secundarios. El carácter beligerante y sacrificial de la formación se manifiesta en la convocatoria inicial: «Despierta camarada, que fresca de rocío/ La voz de los clarines/ te llama a tu deber» y prosigue en versos como «¡Argentina! Será tuya/ Nuestra vida y nuestra muerte/ En la guerra y en la paz»; «Si en medio del combate, cayeras camarada/ Con el azul y el blanco/ Tu cuerpo cubriré (…) La tierra en que descanses/ Florecerá en laurel».[69] En la concentración organizada por la CGT el 11 de diciembre los participantes toman el monumento a Belgrano, frente a la casa de gobierno, para colgar el retrato de Perón, «a la par que entonaban una serie de letrillas destinadas a exaltar su personalidad política y social» (*La Prensa*, 12–XII–45, p. 18).

En los primeros meses de 1946 el laborismo realiza encuentros con la participación de músicos, cantantes y bailarines folclóricos, sobre todo en peñas barriales. La que aparece con más frecuencia en la prensa partidaria es la peña La Cholita, donde encontramos artistas aparentemente estables, como el conjunto de bailes nativos de Mario García y la cantante Chola Vétere.[70] Ambos intervienen en un festival costumbrista organizado por muje-

---

[69] *Tacuara*, año 1, N° 2, 2–X–1945, consultado en http://memoriayarchivo.blogspot.com.ar/2014/01/cancion–del–aliancista.htmla, consulta 2–II–15.

[70] Chola Aguilar (Yolanda Agustina Vétere), se había iniciado a fines de la década del 30 por Radio Belgrano, pasando luego a por Radio Prieto, Radio Mitre y en 1944 por Radio La Voz del Aire, utilizando el nombre artístico de Chola Vétere. Fue la segunda esposa de José María Aguilar, uno de los guitarristas de Gardel. Cf. http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel8aguilar.html y http://www.elguitarrista.net/articulos/los_guitarristas_de_carlos_gardel.html

res laboristas en febrero de 1946, con la actuación de Félix Pérez Cardozo (*El Laborista*, 2–II–46, p. 5), así como en otras ocasiones, junto al dúo Llamas–Barroso y su acompañante Bruzos, o la orquesta de Wuelfi Maldonado (Ibid., 14–II–46, p. 5).

Los encuentros se producen también en otros escenarios: en la estancia El resero se anuncia una fiesta criolla consistente en corrida de sortijas, doma y jineteada, match de box y bailes folclóricos, con el otorgamiento de premios a los participantes. En ella se prevén también oradores, entre los cuales figura el sacerdote Leonardo Castellani, entonces candidato a diputado por la Alianza Libertadora Nacionalista (*Democracia*, 14–II–46, p. 6)

La proclamación de candidatos que organizan los intelectuales oficialistas tiene lugar el 19 de febrero en Parque Norte, donde canta el tenor Dr. Héctor Sabelli, actúa el conjunto de laúdes de los hermanos Villa Mora y el de guitarras argentinas dirigido por Juan B. Morales, así como un conjunto musical de la Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales, asociación presidida por Juan A. Villoldo –luego delegado interventor en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Entre las entidades auspiciantes figura el Centro de Músicos Pro–leyes de trabajo (*El Laborista*, 19–II–46, p. 6).

El folklore está presente asimismo en las representaciones teatrales, en continuidad con prolongadas tradiciones del circo criollo. Así, para la obra teatral *La llegada de Juan Domingo*, de Argentino Reyes, en Riestra 5478 (Villa Lugano), a cargo de la compañía de la actriz Gioconda Fabián, se prevé la interpretación de bailes nativos y del Pericón Nacional (Ibid., 14–II–46: p. 5).

En el Luna Park se desarrolla un acto de adhesión a Perón de las mujeres argentinas, en el cual se ejecuta el Himno Nacional. Los participantes de dispersan luego entonando «conocidos estribillos» (*Democracia*, 9–II–46, p. 3). Los actos se multiplican en los barrios.

Las celebraciones del triunfo, cuya definición fue demorada por la lentitud del escrutinio, se despliegan desde abril a mayo en manifestaciones espontáneas y en actos cuidadosamente organizados, como el gran baile de la victoria, en Parque Retiro, el 6 de abril, con la intervención de destacados músicos populares de distintos géneros (*El Laborista*, 6–IV–46, p. 15) (figura 16).

Los bailes y fogones populares proliferan en la ciudad, según reseñan los diarios oficialistas: en Barracas, en la calle Ituzaingó,

> en medio de banderas y luces, la música que una orquesta ejecutaba en un palco, se hacía compases de baile, en parejas de «descamisados», que en medio de la calzada de granito danzaban correctamente (…) como si la calle fuera un salón

PARTIDO LABORISTA GRAN BAILE de la VICTORIA

Sábado 6 de Abril a las 21.30 horas en el PARQUE RETIRO - Organizado por el Centro LABORISTA de la Sección 10ª que preside el Doctor Tomás Gargiulli - Actuarán los mejores conjuntos orquestales

Típicas de RODOLFO BIAGGI
RAUL BASSI y FIORENTINO

Jazz de EDUARDO FERRO y FREDDY CANDUKRRA
Característica de JUAN CARLOS BARBARÁ

Orquesta Guarani de CARMELO D'AMICO con sus vocalistas Lita Lucero y Pedro Desierri

El gran cantor criollo NESTOR FERIA — Cancionista Elena Reynel — Fogata de 1890 — Gran ornamentación y brillante ambiente que tornarán inolvidable esta FIESTA PERONISTA

ES UNA CITA DE HONOR ¡RECUERDELO!

Anima el Galán RODOLFO CONNOR

CABALLEROS $ 1.50
Damas " 0.50

Figura 16. *El Laborista,* 6–IV–46, p. 15.

> social (…) Hemos visto también este gozo en el Patio Español del Parque Retiro, donde la sección 10ª organizó un gran baile de amistad, animado por las mejores orquestas radiales.
>
> Las costumbres criollas han vuelto por sus fueros. Para ello se han adueñado de los baldíos, ya en pleno centro, ya en los barrios. Y como si un retacito de campo, se adentrara en medio de la urbe, se han realizado fiestas camperas, con el clásico asado criollo, bailes folklóricos, canciones nativas y otras manifestaciones que expresan la esencia misma de la nacionalidad (Ibid., 10–IV–46, p. 7).

> Las celebraciones continúan durante el mes de mayo, como la organizada por el Partido Laborista en el Luna Park, con la actuación de Juana Larrauri, la bailarina folclórica Angelita Vélez,[71] el barítono (o bajo) Horacio González Alisedo, del Teatro Colón y un conjunto coreográfico (Ibid., 7–V–1946: p. 5).

Resulta imposible reseñar con exhaustividad las fiestas, festivales, bailes, excursiones campestres organizados por los partidos y formaciones de distinta naturaleza que convergen en la oposición al peronismo. Esas prácticas se habían consolidado en los años anteriores, en los que compartieron

[71] Quien protagonizará la obra *Vidala* de Ana Serrano Redonnet con que concluyó la primera temporada peronista del Teatro Colón (1946), organismo al que se incorporará ese mismo año como coreógrafa de danzas folclóricas. Corrado, Omar. «Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)». *Música e Investigación,* N° 21 (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología: 2013) pp. 19–54, ahora en este volumen. Desarrollará una intensa actividad artística en los años siguientes, ligada al peronismo: la encontramos, por ejemplo dirigiendo el Ballet Infantil Folklórico Eva Perón (*Democracia*, 21–IV–1954, p. 3), actuando en festivales multitudinarios en Plaza de Mayo (Ibid., 2–V–1954, p. 5) y realizando una publicitada gira por Europa, con presentaciones en Londres y París (Ibid., 10–III–55, supl. Ilustrado, p. 4).

acciones solidarias con la causa aliada, con el movimiento antifascista, con los colectivos de inmigrantes o exiliados afectados por la guerra, opositores al régimen militar local. Para dar una idea de lo intenso y múltiple de esos encuentros solidarios, militantes y de socialización, consignamos una selección de los que tuvieron lugar en el período central de nuestro recorte y de los músicos intervinientes, publicitados regularmente por la prensa partidaria. Aunque en ocasiones la intencionalidad política ligada a las apremiantes circunstancias del momento no sea explícita, el contexto, los objetivos y los participantes confirman que la misma no podía dejar de estar presente.

El 8 de setiembre de 1945 se anuncia un Festival en el Luna Park en ayuda de los presos antifascistas recientemente liberados, con la participación de Libertad Lamarque, Nelly Omar, Pablo Palitos, Osvaldo Pugliese, las Hermanas Palomero, Alfonso Ortiz Tirado, Anibal Troilo, Blackie y actores de la radio, y una orquesta dirigida por Washington Castro, sin otra precisión (*El Patriota*, 7–IX–45, p. 1).También en el Luna Park el Partido Comunista organiza el Gran Festival de la Victoria el 25 de setiembre, con la actuación de Atahualpa Yupanqui, el recitador folclórico Fernando Ochoa, Eduardo Armani y sus *crooners* Eduardo Farrell y Douglas Roy, la Orquesta Típica de Domingo Federico con sus cantores Carlos Vidal y Oscar La Roca y las Hermanas Palomero, entre otros. Se presenta asimismo el Coro de Martín García, integrado por los presos políticos que estuvieron «en el campo de concentración de la isla Martín García» (Ibid., 14–IX–45, p. 3).

En el gran acto de la Unión Democrática realizado el 8 de diciembre de 1945, frente al Congreso, bajo el lema: «Por la libertad contra el nazismo», que reunió a unas 300 000 personas, se entonó el Himno Nacional y la Marsellesa, anunciada como «un himno inmortal, que han entonado, entonan y entonarán los hombres libres del mundo» (*La Prensa*, 9–XII–45, p. 9), «cuyas estrofas fueron saludadas con un incesante agitar de pañuelos» (*La Hora*, 9–XII–45, p. 3), ante cuyos acordes la multitud «redobló su fervor» (*La Nación*, 9–XII–45, p. 1) mientras «las manos hacían el signo de la «L», inicial de libertad que ha sucedido a la clásica «V» de la victoria (*La Prensa*, 9–XII–45, p. 9). También se cantó «la vieja tonada radical», con la consigna inicial transformada en «¡Adelante, ciudadanos!» (*La Nación*, 9–XII–45, p. 1) y la *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, cuyos versos —los de Iturburu— «poblaron por primera vez el aire de la metrópoli el 19 de setiembre último» (Id.). «El público escuchó de pie» una marcha del mismo nombre —no sabemos si esta o la compuesta por Castro—, en el acto de homenaje a la Constitución Nacional en el Augusteo el 11 de diciembre de 1945, promovida por la Asociación Constitución y Libertad Argentina (*La Prensa*, 12–XII–45, p. 18).

PROGRAMA PARA el FESTIVAL del DIA 26 de ENERO en el PARQUE NORTE el homenaje popular al 6º Aniversario del DIARIO LA HORA

GRAN BAILE

Y DESFILE ARTISTICO

MARIA DUVAL, la joven e inteligente estrellita cinematográfica
FRANCISCO DE PAULA, el gran cinematografista del año
CARMEN VALDEZ, la brillante primera actriz de L R 1 Radio "El Mundo".
ALFREDO NEGRIN, prestigioso actor de L R 1
FERNANDO LAMAR, el inolvidable cantante y actor de L R 1
FRANCISCO PETRONE, el radio y popular primer actor del cine, la radio y el teatro.
NINA BUTTI, la gran cantante de Radio "El Mundo"
OSCAR DE LA TORRE, la sensación entre los cantores melódicos del momento, de gran actuación en L R 1
NORMA CASTILLO, la popular actriz del radioteatro de L R 1
ROBERTO LAIGN, el cotizado actor de L R 3 Radio Belgrano
CANATARO Y SU CONJUNTO, de festejada actuación en Radio Argentina.
GRACIELA LEGUIZ, la joven y hermosa actriz de L R 1
ATAHUALPA YUPANQUI, el conocido y querido folklorista.
DOMINGO FERROLI, el popular recitador de L R 3 Radio Belgrano
NELO CHIAPPETTA, el conocido autor del género popular italiano de L R 1.
NINI GAMBIER, la delicada actriz cinematográfica y teatral
GOLDE FLAMMI, la exquisita intérprete de la poesía negra.
HUGO GUTIERREZ, el cantor del dedo, de L R 1
SALVADOR SINAL, el conocido actor cómico.
RAFITA ARMAS, la simpática actriz de L R 1
PABLO RACTOPSI, el formidable Mirón de Esta Vista, de L R 1
SEBASTIAN CHICOLA, el gran actor del cine, la radio y el teatro
EDUARDO RUDY, joven galán de Radio "El Mundo".
ALBERTO CLORAS, el joven y estimado actor del cine nacional.
JULIA DE ALBA, exquisita actriz de la radioteleteatro argentina de destacada actuación en L R 1.
CASTITITO, el chico actor cómico del teatro nacional.
LEIDA SANELA, conocida cultora de la danza española.
LUISA MARCHEV, delicada y expresiva actriz de L R 1.
OSVALDO NORTON, el conocido intérprete de Los Pérez García, de L R 1 Radio "El Mundo".

★

PRESENTARAN A LOS NUMEROS

IGNACIO DE SOROA, de Radio "El Mundo"; MINTHA CASTELL, de Radio Belgrano; TITO GRASSI, de Radio Splendid; Pérez Carreras, de Radio Argentina; Dora Pastor, DE LUISI, de L R 1 Radio "El Mundo".

4 GRANDES ORQUESTAS

Amenizarán el Baile

HORACIO SALGAN, de Radio El Mundo
RENE COSPITO, de Radio El Mundo
ERNESTO DE LA CRUZ, de Radio El Mundo
SANCHEZ CODECA al frente de su JAZZ

SABADO 26 de ENERO 21 hs.

PARQUE NORTE (ex Parque Romano)
Las Heras y Malabia

CABALLEROS $ 2.— DAMAS $ 1.—

Figura 17. *La Hora,* 13–I–46, p. 5.

En el Teatro Empire se llevó a cabo el 10 de diciembre de 1945 el Festival de la Liga por los Derechos del Hombre, con un recital de «Poesía Negra de las Tres Américas», a cargo de Luisa Marchev —quien actuaba con asiduidad en actos del Partido Comunista— acompañada «por el músico de color Oscar Alemán» (*La Hora*, 10–XII–45, p. 5).

El 6 de enero del año siguiente, para festejar el 28° aniversario del Partido Comunista Argentino, se realizó una fiesta campestre en Puente Falvo, Merlo, consistente en un Patio Criollo dirigido por Yupanqui, con figuras del folklore nacional y un concurso de cantores cuyos ganadores integrarían el Conjunto Coral del PC en vistas a su actuación en «audiciones radiotelefónicas» (*La Hora*, 3–I–46, p. 3). Se cantó el Himno Nacional, *La Internacional* y «canciones revolucionarias argentinas y del mundo» (Ibid., 7–I–46, p. 1).

El 26 del mismo mes, ese partido previó un baile y desfile artístico para celebrar el 6° aniversario del diario *La Hora* (Ibid., 13–I–46, p. 5). Los afiches informan la actuación de Atahualpa Yupanqui y de cuatro orquestas que «amenizarán el baile» —las de Horacio Salgán, René Cóspito y Ernesto de la Cruz, todas de Radio El Mundo, y «la Jazz» de Sánchez Codeca—, además de conocidos artistas de radio y cine, entre ellos, Fernando Lamas, Eduardo Rudy, Francisco Petrone, Niní Gambier, María Duval, Golde Flami y Alberto Closas (figura 17).

En la proclamación de la Unión Democrática, el 9 de febrero de 1946, una orquesta dirigida por Juan José Castro interpretó el Himno y finalizó con *A mi bandera* (*La Prensa*, 10–II–1946, pp. 7 y 9). Ambas canciones musicalizaron también la partida de los candidatos de la Unión Democrática en estación Pacífico el 15 de febrero. El Himno estuvo presente en los actos de clausura de campaña, el 22 de febrero de 1946: el de la Unión Democrática como coalición en Florida y Diagonal Norte; el de los socialistas en la Casa del Pueblo; el de los radicales en el Luna Park, acompañado por una orquesta; el los comunistas y demoprogresistas en el Once, también con orquesta, dirigida una vez más por Jacobo Ficher y un coro juvenil. El laborismo cerró su campaña con un discurso radial de Perón, cuyo contenido musical desconocemos, aunque seguramente lo hubo (*La Prensa*, 23–II–1946, pp. 6–7).

Recursos sonoros inusuales fueron utilizados también como modo de «opinar» públicamente: en la noche del 29 de diciembre de 1945 se produjeron cinco minutos de silbatos desde balcones, patios y terrazas en repudio de las actividades antidemocráticas del oficialismo (*La Prensa*, 30–XII–1945, p. 7).

Funerales

En el período que nos ocupa la música acompañó también las expresiones de duelo ante hechos luctuosos ocurridos en los enfrentamientos entre distintas facciones del arco político, con la intervención de la policía y de brigadas de choque. En algunas ocasiones, se trató de homenajes fúnebres colectivos a los caídos por sus ideales, no ligados a las circunstancias inmediatas de su deceso. Así ocurrió en el transcurso de la Conferencia Nacional del Partido Comunista del 22 de diciembre de 1945, en el cual la orquesta ejecutó una marcha fúnebre «en memoria de los comunistas caídos en su lucha contra las tiranías, que la concurrencia escuchó respetuosamente, de pie» (*La Prensa*, 23–XII–45, p. 10).

Más específico, el 8 de febrero de 1946 la Liga Argentina por los Derechos del Hombre celebró en el salón Unione e Benevolenza un funeral cívico en memoria de los caídos en la acción por la recuperación institucional y la lucha por la libertad. «El salón se hallaba ornamentado con crespones murales, levantándose en el centro, entre dos lámparas votivas, el monumento funerario; detrás se reservó sitio para la orquesta, y en el escenario estaban escritos los nombres de las víctimas» (*La Prensa*, 9–II–46, p. 9). Entre ellas figuraba Aarón Salmún Feijóo, estudiante de Ciencias Exactas asesinado el 4 de octubre de 1945 en la esquina de Perú y Avenida de Mayo cuando iba a apoyar una huelga estudiantil, en manos de un grupo que salía de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social, aparentemente militante de la Alianza Libertadora Nacionalista. Su sepelio había tenido lugar el 6 de octubre. Carlos Manso revela que Salmún Feijóo era alumno de piano de Roberto Castro.[72] En el funeral se difundió un programa musical compuesto por obras de Bach, Beethoven, Wagner y Tchaikovsky, seleccionado por Juan José Castro. A las 22 se leyó una oración fúnebre y luego una orquesta de 80 profesores dirigida por el maestro ejecutó el *Aria en re mayor* de Bach y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. El desfile de personas que depositaban flores sobre el catafalco prosiguió hasta poco después de medianoche (*La Prensa*, 9–II–46, p. 9).

Otros actos remiten a la actualidad local inmediata. El 10 de diciembre de 1945 se realiza en el Augusteo una ceremonia de homenaje a los abatidos en la gran concentración de la Unión Democrática que tuvo lugar dos días antes. En ella, una vez más, Juan José Castro dirige los «tiempos funerales» de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven y de la *Sexta* de Tchaikovsky (*Crítica*, 10–XII–1945, p. 5). El 10 de febrero de 1946 se anuncia una misa por los peronistas caídos en acontecimientos ocurridos en la iglesia de Santo Domingo, en la cual intervendrá el Coro de la Boca, dirigido por el Padre Carreras, sin menciones al repertorio (*El Laborista*, 9–II–46, p. 5). Poco después, el 21 del mismo mes, se inhuman los restos de dos personas muertas en un tiroteo en Plaza Once, durante la reunión para esperar el regreso de los candidatos de la Unión Democrática, dos días antes. El cortejo parte de la Casa Radical luego de la entonación del Himno Nacional, que se repite en el Cementerio del Oeste, donde ocurre un nuevo tiroteo (*La Prensa*, 21–II–1946, p. 6.). En otras ocasiones, durante las ceremonias de sepultura de los caídos se producen expresiones reivindicatorias colectivas, como los «Viva la libertad» que acompañaron el sepelio del estudiante Alberto Beltrán, asesinado el 14 de agosto de 1945 durante las movilizaciones de festejo por el fin de la guerra, al igual que Enri-

[72] Manso, Carlos. *Juan José Castro*. (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008), p. 219.

que Blastein, de dieciséis años, alumno del Colegio Nacional de Avellaneda y miembro de la compañía teatral La Rama Verde[73] (*Hoy*, 17–VIII–45, p. 3).

La solidaridad latinoamericana se manifestó en el funeral cívico realizado el 20 de julio de 1945, para honrar a trabajadores chilenos muertos en una mina de cobre de propiedad estadounidense. En el Teatro Casino se reunieron 400 personas, invitadas por el Comité Gremial Americano. La Banda Municipal, dirigida por José María Castro, ejecutó los himnos de Argentina y de Chile; la Marcha Fúnebre de Chopin fue irradiada por altavoces. La dimensión política se puso en evidencia en los discursos antinorteamericanos de Julián Centeya (Amleto Vergiati) y otros, así como en un poema de Blanca Luz Brum que había sido distribuido previamente en las calles céntricas (*Hoy*, 21–VII–45, p. 5).

Otros actos relacionados con este registro consistieron en homenajes a personalidades políticas relevantes en nuevos aniversarios de su muerte, cuya recordación no podía dejar de integrarse a las disputas ideológicas del momento. En la Casa del Pueblo, sede del Partido Socialista, en los primeros días de 1946 hubo un acto por la memoria de Juan B. Justo en el cual un cuarteto de cuerdas integrado por Eduardo Acedo, Vieni Fidanzini, Libero Güidi y Washington Castro interpretaron «obras clásicas» (*La Vanguardia*, 11–I–46, p. 7).

Carnavales

Los carnavales de 1946 estuvieron marcados por el clima político imperante, debido a la incertidumbre sobre el resultado de las elecciones recientes. Para el laborismo, se trató de un «carnaval triste, como cuando aún no conocíamos a Perón…» (*Democracia*, 5–III–46, p. 6). Afirma que se trató de la supervivencia de un afán cultural de la vieja política, «traducido en piruetas a cargo del cuerpo estable del Colón y en acrobacias a cargo de payasos que nunca soñaron en compartir el palco con bailarinas y tenores» (Id.). Disfraces, murgas, bailes, hasta las actuaciones de Canaro y D'Arienzo, no hicieron más que delinear una «alegría paradojalmente triste, como el vino».[74] Pero el día después, en contraste con los corsos oficiales de la Avenida 9 de

[73] En este caso, el artículo citado solo menciona que en su tumba del cementerio de La Tablada se colocó una banda con la inscripción «Muerto por los nazis en el día de la paz».

[74] Desde otros sectores, aún afines al laborismo, se cuestiona explícitamente esta afirmación y trata de comprenderla en el contexto. Si bien el público «no exteriorizó su júbilo en forma ruidosa», estaba «satisfecho por el curso tomado por los acontecimientos políticos [p]ero al mismo tiempo, preocupado por la situación política que atraviesa el país» (*Tribuna*, 4–III–46, p. 6)

Figura 18. *Tribuna,* 5–III–46, p. 6.

Figura 19. *Tribuna,* 11–III–46, p. 6.

Julio y debido quizás a noticias de último momento referidas al lento escrutinio de las elecciones de febrero, el mismo diario se regocija por la animación que cobraron los festejos carnavalescos en los barrios de Liniers, Villa Soldati, Mataderos o Nueva Pompeya, la primera circunscripción electoral, donde ganó cómodamente la fórmula peronista. Los ciudadanos «han recobrado la despreocupación y el buen humor necesarios para hacer gratos y animados los tradicionales festejos» (Ibid., 6–III–46, p. 4).[75] El periodista de ese diario reconoce que «el Carnaval de este año ha tenido una gran influencia electoral y política (…) y fue así que, alternando con el popular «Se va el caimán…» se oían otros estribillos con música de murga, pero con letra de indudable intención política de actualidad». Las murgas

> aludían en sus estribillos a la actualidad política del país especialmente haciendo referencia al ex y futuro funcionario. Los cantos en los cuales se intercalaban esas alusiones, fueron recibidas por el público con evidente muestras de aprobación, ya que el ingenio demostrado no fue en ningún momento procaz ni insolente. (*Tribuna*, 5–III–46, p. 6)

[75] *Tribuna* (5–III–46, p. 6) señala que la mayor parte de las Juntas encargadas del escrutinio no trabajaron el día 4, lo que alivió las tensiones y en consecuencia «el público dedicó todas sus energías a festejar el carnaval».

Aunque las autoridades habían prohibido el uso de máscaras «o cualquier aditamento que desfigure el rostro», así como «insignias que pudieran herir los sentimientos de cualquier país, o el aprovechamiento de las expansiones propias de estos días para realizar propaganda partidaria» (Ibid., 3–III–46, p. 4), en los disfraces aparecieron numerosas alusiones al momento político, como las que muestran las imágenes siguientes (Figuras 18 y 19)

A pesar de ello, se indica que, como es habitual en los últimos años, la mayor animación se registró en los «bailes de disfraz y fantasía» realizados en salas teatrales y clubes, que tomaron parcialmente el relevo de los corsos tradicionales, más aún cuando la inclemencia del tiempo dificultó las actividades al aire libre, como ocurrió el 9 de marzo de 1946. Los bailes más promocionados ese día fueron los realizados en el Politeama, con la actuación de las orquestas de Antonio Arcieri y de la Santa Paula Serenaders; en el Smart, con «la Jazz de Eduardo Fieri y la típica de Zabalita»; en el Babilonia, donde se bailó con los conjuntos de Enrique Forte, la Jazz D'Angelo y la orquesta vienesa Weishaus para «los valses y música lenta»; en el Luna Park, con la actuación de Francisco Canaro, Los príncipes del tango, la Jazz Continental y la Swing Oriental Jazz; y en el Club Atlético Independiente —Rivadavia 6302— con las orquestas de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, O. Novaro y la Jazz Savoy (*Tribuna*, 10–III–1946, p. 6). También se bailó en los clubes Racing, River Plate, Atlanta, Ferrocarril Oeste, Atlético Platense, Club Banco de la Nación, Asociación Deportiva de la Industria y el Comercio, Boca Juniors (Ibid., 3–III–46, p. 4). En este último se presentaron las orquestas de Miguel Caló y de Feliciano Brunelli (Ibid., 6–III–46, p. 6).

Emisiones radiales

Las posibilidades de la radiofonía fueron utilizadas como nunca antes en estas elecciones. Aunque controlados, los partidos políticos tuvieron sus espacios[76] y las decisiones musicales incidieron en sus estrategias de comunicación y propaganda, discutidas, a su vez, en la prensa de distinto signo.

[76] Pablo Sirvén indica que el Ministerio del Interior no ejerció censura directa, pero responsabilizó a los directores de cada emisora por lo que difundieran, lo que generó un control indirecto. Por otra parte, Radio del Estado podía interrumpir cualquier emisión con sus boletines en cadena, como le ocurrió efectivamente a la Unión Democrática. Sirvén, Pablo. *Perón y los medios de comunicación. La conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa. 1943–2011*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2001 [1984]), p. 97.

El Partido Laborista difunde su mensaje por Radio Mitre y El Mundo, caracterizado por «la marcialidad de su marcha característica», que crea un «espacio de verdadera emoción patriótica» (*Democracia*, 15–XII–45, p. 8). Desconocemos a qué marcha se refiere, ya que aparentemente el partido no contaba aún, hasta donde sabemos, con una canción distintiva.

Desde *Democracia* se critican las audiciones de la oposición. El radicalismo ha «confeccionado una audición de interés general, de corte tradicionalista, con zambas, gatos, bailecitos y otros aires autóctonos», pero «con muy poco sentido estético: una marcha coreada con gran variedad de voces sirve de constante cortina musical, al estilo de cualquier programa cómico sensacionalista». De paso, esta apreciación le sirve al periodista para lanzar sus dardos hacia el espacio radial del Partido Comunista, que, al contrario del radical, «se vale, para dar el matiz musical, de ciertas páginas clásicas con algo, o con mucho, de fúnebre», de lo cual concluye irónicamente que «quizás haya intervenido en esto cierto subconciente don profético de los respectivos organizadores» (*Democracia*, 5–XII–45, p. 6).

El mismo diario comenta una audición del Partido Comunista emitida por LR1 en la que actuó Atahualpa Yupanqui, «hecho extraordinario» dado el «insólito deseo de colgar dijes nacionales a un partido eminentemente internacional». El uso de símbolos y tradiciones patrias adoptado por el partido en esos años genera críticas desde los sectores nacionalistas: «Parece que la estrategia roja también incluye el tradicionalismo» (*Democracia*, 8–XII–45, p. 6).[77]

La campaña política no es el único protagonista de estas discusiones. Aparecen con creciente frecuencia los debates sobre la inclusión de música nacional en los programas de radio, que conducirán más tarde a la sanción de decretos específicos por el peronismo ya en el poder. En estos meses se mencionan disposiciones en ese sentido emanadas del gobierno militar surgido en 1943, referidas a la obligatoriedad de ejecutar «música folklórica en especial y de música argentina culta en general», que sin embargo, no se cumplen, ya que las decisiones quedan libradas a las direcciones de programación de las emisoras (*Tribuna*, 29–XI–45, p. 10). Dicho periódico rechaza el contenido de un programa radial «que ocupa una de las ondas principales» llamado «Argentinidad» porque quienes intervienen no responden, a juicio del periódico, a ese nombre: Juan de Dios Filiberto e Ignacio Corsini pertenecen al ámbito del tango;[78] Fernando Ochoa presenta recitales que «no son todo lo «gauchescos» que debieran» y Abel Fleury está «dedicado a un género que no

[77] Sobre el PC y los símbolos nacionales en esta coyuntura véase el apartado siguiente.

[78] Filiberto, por otra parte, era el director de un organismo oficial, la Orquesta Municipal de Arte Folklórico, y sus críticos lo cuestionaban por considerarlo ajeno al género.

es precisamente folklórico, aunque sea un artista de calidad» (Ibid., 18–III–1946, p. 10). La concepción de lo nacional enarbolada por los nacionalistas de este diario, explicitada en innumerables ocasiones, se circunscribe al folklore, que «es el género argentino, es el género nacionalista por excelencia», ya que la música folclórica «es credo, numen, signo y patria» (Ibid., 19–IV–46, p. 10). Las políticas de radiodifusión deberían, por lo tanto, establecer y controlar la obligatoriedad de su presencia en las programaciones.

Algo más sobre el Partido Comunista Argentino y la música en Buenos Aires en los primeros años 40

Casi oculta entre las líneas de periodismo partidario que narran hechos y debates producidos en la primera mitad de la década de 1940, aparece la mención a un mundo de sonidos que acompañó multitudes, estimuló militancias, afirmó la solidaridad en la fiesta compartida, contribuyó en la construcción del escenario solemne o trágico de las conmemoraciones y en el modelado de sensibilidades ideológicas de miembros, simpatizantes o aliados al Partido Comunista Argentino en Buenos Aires. Se anticipan allí líneas de fuerza que se perfilarán con mayor nitidez entre el comienzo de las campañas electorales de 1945 y la asunción de Perón en junio de 1946. Resumimos aquí algunos hechos y debates que no fueron consideradas en secciones precedentes de este capítulo, muchos de los cuales preceden en varios años los allí estudiados.

Esta trama no puede, sin embargo, separarse de la que teje con los acontecimientos internacionales que la atraviesan y reconfiguran, que analizáramos precedentemente. Un punto fundamental a tener en cuenta es que el Partido Comunista Argentino, desde mediados de la década del 30, desarrolla una política tendiente a la construcción de un Frente con otros partidos en base a coincidencias programáticas, estrategia que se consolida con el avance de las fuerzas del Eje durante la guerra, lo que favorece la unidad con sectores antifascistas, democráticos y pro–aliados provenientes, básicamente, del liberalismo, el radicalismo y el socialismo y que darán lugar a la Unión Democrática. En el relevamiento musical que seguimos aquí resulta entonces imprescindible tener en cuenta que conviven actos internos, generados por y desarrollados en el mundo específico del partido, con aquellos en los que converge con otras instituciones. Aunque artistas y repertorios se superponen con frecuencia, hay también zonas diferenciadas. No hay que perder de vista, además, las vicisitudes del partido en la época, sus períodos de clandestinidad, la censura a sus órganos de prensa y a sus manifestaciones públi-

cas, por lo cual junto a las actividades aquí reseñadas existieron seguramente otras de las que no queda registro en la prensa. Las unidades de análisis elegidas son los acontecimientos en los cuales se desarrolla la praxis, los repertorios ejecutados, la presencia de la música soviética en la vida musical de Buenos Aires vista desde la prensa partidaria y los modos en que allí se tematizan distintas cuestiones referidas a la música nacional y sus cultores.

Los *meetings* partidarios específicos en que la música intervino comprenden aquellos referidos a la URSS —conmemoraciones de la Revolución del Octubre, avances soviéticos en el frente de la guerra—, a la organización interna del partido en Argentina —congresos, asambleas de comité central, de las organizaciones juveniles, de organismos tributarios de las anteriores—, a aniversarios de la creación del Partido Comunista Argentino o de sus órganos de prensa, a los homenajes tributados a camaradas caídos en los enfrentamientos con las fuerzas nacionalistas y nazifascistas locales. Entre aquellos en los que confluye con otras fuerzas se destacan los actos de solidaridad y de recaudación de fondos para ayudar a los países en guerra, las celebraciones de los triunfos aliados, las manifestaciones antifascistas y los actos de construcción y afirmación del frente democrático al acercarse las elecciones.

A los espacios físicos en que se desarrollaron las manifestaciones compartidas con otros sectores se sumaron los provistos por clubes barriales y locales sindicales, así como sitios suburbanos para los encuentros campestres o excursiones al Delta.

Repertorios «cívicos»

El Himno Nacional Argentino preside todos los actos en que participa el Partido Comunista: los propios y los compartidos, como consignáramos. Además de cantarse en todas las ocasiones posibles, se lo homenajea en los títulos elegidos para sus materiales de difusión: así, *El Himno Nacional* es el nombre del periódico de la organización «Patria Libre», integrante del frente opositor al gobierno militar en 1945 (figura 20).

El énfasis en el Himno se inscribe allí en su creciente afirmación de contenidos nacionales identificable desde mediados de los '30.[79] Así, en el Acto de

[79] Este proceso ha sido descrito en detalle por Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)*. (Buenos Aires, Ariel, 1993), parte II, cap. 3 y en el caso específico del Partido Comunista Argentino, por Cattaruzza, Alejandro. «Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925–1950)», *A contracorriente*, vol. 5, N° 2 (North Carolina, North Carolina State University, Winter 2008), pp. 169–195.

EL PUEBLO CONTRA LA MANIOBRA INFAME

EL HIMNO NACIONAL

TODAS LAS VOCES ARGENTINAS, UNIDAS EN UNA SOLA CANCION DE LIBERTAD

ARGENTINA LUCHA

¡Oid mortales el grito sagrado!
¡Libertad, libertad, libertad!

Coronados de gloria vivamos
¡O juremos con gloria morir!

ORGANO DE LA JUNTA NACIONAL DE "PATRIA LIBRE"

AÑO II — FEBRERO DE 1946 — Núm. 10

Figura 20. Reproducido en *Esbozo de historia del partido comunista argentino,* 1947, p. 116.

Los Comunistas, Continuadores de las Tradiciones Patrias

por VICTORIO CODOVILLA

"ADEMAS, el Partido tiene que transformarse en heredero de las mejores tradiciones patrióticas del país. Sus cuadros y afiliados que ya estudian y asimilan la historia nacional, deben intensificar ese estudio y considerarse como los continuadores de la obra de los grandes patriotas que lucharon para asegurar la libertad del país en el orden económico, político y social, y popularizar la gran obra democrática y progresista de Moreno, de San Martín, de Belgrano, Rivadavia, Sarmiento, Alberdi, Mitre, Alem, Justo y Ponce. Al mismo tiempo debe hacer conocer al pueblo la obra despótica y tiránica de las fuerzas de la reacción y del feudalismo que se proponían continuar los herederos espirituales de los colonizadores españoles —cuya expresión más siniestra es Rosas y sus epígonos nazi-onalistas actuales—, crear el odio contra toda forma de tiranía y la voluntad de luchar para extirpar hasta el último brote de la misma.

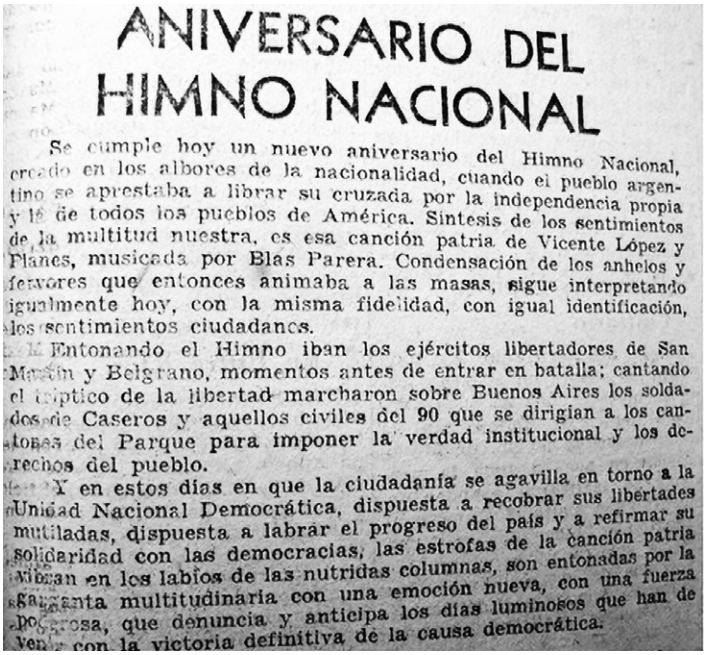
Debe consolidar las tradiciones y lazos de confraternidad americanas y poner de relieve la tradición de la política internacional del pueblo argentino, obscurecida a veces por gobernantes reaccionarios y pro-fascistas, pero que siempre estuvo en concordancia con los grandes ideales de democracia y de libertad, con los regímenes que la representaban y contra la opresión y los regímenes tiránicos.

Figura 21. *Orientación,* 29–VIII–45, p. 4.

El Patriota

TODA LA NACION UNIDA PARA APLASTAR AL NAZISMO

Figura 22. *El Patriota,* 6–VII–1945, p. 1.



ANIVERSARIO DEL HIMNO NACIONAL

Se cumple hoy un nuevo aniversario del Himno Nacional, creado en los albores de la nacionalidad, cuando el pueblo argentino se aprestaba a librar su cruzada por la independencia propia y la de todos los pueblos de América. Síntesis de los sentimientos de la multitud nuestra, es esa canción patria de Vicente López y Planes, musicada por Blas Parera. Condensación de los anhelos y fervores que entonces animaba a las masas, sigue interpretando igualmente hoy, con la misma fidelidad, con igual identificación, los sentimientos ciudadanos.

Entonando el Himno iban los ejércitos libertadores de San Martín y Belgrano, momentos antes de entrar en batalla; cantando el tríptico de la libertad marcharon sobre Buenos Aires los soldados de Caseros y aquellos civiles del 90 que se dirigían a los cantones del Parque para imponer la verdad institucional y los derechos del pueblo.

Y en estos días en que la ciudadanía se agavilla en torno a la Unidad Nacional Democrática, dispuesta a recobrar sus libertades mutiladas, dispuesta a labrar el progreso del país y a refirmar su solidaridad con las democracias, las estrofas de la canción patria salían en los labios de las nutridas columnas, son entonadas por la garganta multitudinaria con una emoción nueva, con una fuerza poderosa, que denuncia y anticipa los días luminosos que han de venir con la victoria definitiva de la causa democrática.

Figura 23. *La Hora* 11–V–43, p. 5.

la Unidad Nacional realizado el 1° de mayo de 1936, «los acordes de la canción patria, que han vibrado por primera vez en el día de los trabajadores, simbolizaban como nunca las mejores, las más íntimas esperanzas argentina» (*Crítica*, 2–V–1936, p. 1). En 1945, Victorio Codovilla, en su artículo «Los Comunistas, Continuadores de las Tradiciones Patrias», tematiza con vehemencia esta tarea insoslayable del Partido Comunista (*Orientación*, 29–VIII–45, p. 4) (figura 21).[80]

El Patriota —significativo título del órgano partidario que reemplaza a *La Hora* en el período en que ésta es prohibida, entre abril y noviembre de 1945— grafica los íconos «escolares» en su edición de celebración del 9 de julio (*El Patriota*, 6–VII–1945, p. 1) (figura 22).

[80] El uso de la bandera nacional por el PC marca también esta trayectoria y genera el rechazo enérgico de sus opositores. Así, los afiches del partido en los que la hoz y el martillo se recortan sobre el fondo de los colores patrios, es entendido por el diario peronista *Democracia*, que lo reproduce, como un «agravio a la bandera», ya que «las insignias que han representado y representan el desorden y el odio sobre el planeta, se unen a las que significan paz y argentinismo» (*Democracia*, 3–I–46: 8) Estos conceptos se reiteran en otras situaciones, como la presencia de la bandera argentina en actos partidarios (Ibid., 4–II–46: 4).

Además de constituir decisiones ideológicas derivadas del análisis de la situación y de la trayectoria del partido, las mismas pueden entenderse, en la arena de las interpretaciones históricas, como respuesta a la presión del nacionalismo integral y su voluntad de hegemonizar una hermenéutica identitaria desde su propia plataforma revisionista. En la coyuntura, expresa la voluntad de una ciudadanía «dispuesta a recobrar sus libertades mutiladas, dispuesta a labrar el progreso del país y a reafirmar su solidaridad con las democracias», como señala *La Hora* (11–V–43, p. 5) (figura 23).

Fiestas y festivales

En las innumerables reuniones sociales de esta índole que tuvieron lugar en el período analizado colaboraron incontables artistas y músicos, que tenían relaciones de distinto grado con el PC, desde los militantes activos a los colaboradores por razones humanitarias, gremiales o de amistades personales. Es fundamental entonces no vincular automáticamente los nombres de los artistas que actuaron en estas manifestaciones con el partido. A lo sumo, podría pensarse que, aun a los menos cercanos ideológicamente al mismo, no les generaba conflicto participar en estas actividades a las que brindaban su generosa cooperación, ya que difícilmente la misma haya sido remunerada. Para dar una idea de lo intenso y múltiple de esos encuentros solidarios, militantes y de socialización que formaban parte de las tradiciones políticas del sector, consignamos aquí una selección de los que tuvieron lugar en los primeros meses de 1943 según lo anuncia el periódico comunista *La Hora*:[81]

–9–I–43: fiesta de los Trabajadores de la Carne en la cancha de Dock Sud para celebrar las reivindicaciones conseguidas. Actúa el Coro Ucraniano Bellas Artes de Dock Sud, el cantor criollo Isidoro Aguilar, acompañado por Ballesteros, López y Flores, obreros vastamente conocidos entre los trabajadores de los frigoríficos —según informa la prensa—, los Hermanos Abrodos, y artistas de la radio y el teatro, lo que finaliza con un baile popular (8–I–43, p. 3).

[81] Como en el caso de otras manifestaciones con intervenciones musicales, la información que brindan las fuentes consiste por lo general en extensos anuncios de eventos que no son siempre comentados una vez cumplidos, o bien lo son con menos detalles. Cuando solo figuran los anuncios, no podemos afirmar que las actividades se hayan realizad como fueron previstas en todos los casos, lo cual no afecta significativamente nuestro propósito.

–24–I–43: Excursión al Delta al beneficio de la Cruz Roja Aliada. Baile con orquestas de Jazz y Típica (20–I–43, p. 3).

–30–I–43: Baile de la Juventud Obrera en la Universidad Obrera de la Construcción —Heredia 1225—, en ayuda a la ONU en la lucha contra el nazi–fascismo. Actúan la Orquesta típica de Lucio Demare, la de Alberto Soifer y la Indian Jazz (15–I–43, p. 2).

–7–II–43: Festival Campestre en la Isla Maciel a beneficio de la Cruz Roja Aliada, organizado por la Seccional Puerto de la Confederación Democrática Argentina, con la actuación de la Orquesta Típica de Pablo Gioia con su cantor E. Torres y la cancionista nacional Virginia Doris con sus guitarristas, los Hermanos Gramaglia (23–I–43, p. 5).

–13–II–43: Baile a beneficio de las obras «de ayuda a los pueblos que luchan contra la invasión nazifascista», auspiciado por la Junta de la Victoria, sección Caballito, con la Orquesta Típica de Florindo Sassone y la Indian Jazz, en el Club Condal —Gainza 275 (2–2–43, p. 5).

–10–IV–43: Baile organizado por la Junta Juvenil por la Libertad en Les Ambassadeurs. Actúa la orquesta de Lucio Demare con su cantor Raúl Berón; la de Antonio Archirey, con su cantor José Nievas y la Alabama Jazz y su *crooner* Lucio Quiroga (9–4–43, p. 5).

–30–IV–43: Gran fiesta en el Parque Romano, en la víspera del 1° de mayo. Lucio Demare con Raúl Berón, la orquesta «Tribu de Andrés», el dúo Ocampo–Vera con el pianista Francisco Bustamante, la cancionista Juanita Larrauri, la Jazz de Ery Mastro, el Coro Alemania Libre, las parejas de bailes ucranianos de la Sociedad Taras Szevshenko, las Hermanitas Palomero —bailes españoles— y «Bola de Nieve» «con sus números afrocubanos» alternan con los actores Narciso Ibáñez Menta, María Duval y Guillermo Pedemonte, quien recita poemas de Maiacovsky (29–4–43, p. 6).

15–V–43: Festival de ayuda en La Fraternidad de Remedios de Escalada, realizado por las Comisiones Israelitas de Jóvenes. En la primera parte actúa en elenco del teatro IFT; la segunda consiste en un baile animado por la Cosentino Swing Jazz y la Típica Carlos Conde (8–V–43, p. 5). El periódico anuncia ese día otro festival organizado por los empleados de Gath y Chávez, con el auspicio de la Confederación Democrática Argentina y la Junta de la Victoria, en Unione e Benevolenza, con la Orquesta de Pedro Láurenz, Lagna Fletta y «Bola de Nieve».

Ya instalado el gobierno de Perón, los actos y festivales continúan, en menor medida y en otras condiciones. Así, el 10 de noviembre de 1946 tiene lugar el mencionado acto por el 29° aniversario de la Revolución Soviética, previsto en el Luna Park pero, por habérsele negado la autorización, realizado en Les Ambassadeurs. Actúan Yupanqui, los Hermanos Abrodos,

el grupo de bailes gallegos Montero–Rey, los conjuntos de las colectividades eslavas Sociedad Cultural y Progresista Búlgara y Sociedad Taras Szevchenko, la Típica de Fiorentino y la jazz de Dante Varela. Se presenta por primera vez el Coro del Partido (*Orientación*, 30–x–46, p. 5).

Como vemos, la marca permanente de estos espectáculos es la heterogeneidad. En lo profesional, músicos aficionados o que inician su carrera alternan con figuras consagradas. Especialmente reveladora es la multiplicidad genérica, en la que no hubo ninguna restricción. Volveremos sobre ello.

Presencia musical de la Unión Soviética.

En la prensa partidaria se encuentran regularmente referencias a las actividades musicales en la URSS, enviadas por sus corresponsales. Pero lo más sustancial es lo referido a lo que ocurre en la vida musical porteña en relación con aquel país, particularmente durante los últimos años de la guerra.

Un acontecimiento significativo fue el estreno de la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich, que, celebrado por todo el arco pro–aliado, adquiere un sentido propagandístico y militante particular para los comunistas. Desde comienzo de 1943 aparecen informaciones sobre el proyecto: *La Hora* (3–i–43, p. 4) anuncia que, luego de un accidentado periplo, ya está en Buenos Aires la partitura. La obra se toca, en estreno sudamericano, el 12–iv–43, en el Gran Rex, dirigida por Juan José Castro y transmitida por Radio Belgrano. Ese día, *La Hora* (p. 5) publica, junto a información desarrollada sobre la pieza, una foto de Shostakovich «mientras cumplía funciones en la defensa de la heroica ciudad» de Stalingrado, en la cual compuso la sinfonía. Al día siguiente, la crítica, titulada «Buenos Aires vivió ayer la gesta triunfal de Leningrado» se explaya en un extenso comentario descriptivo sobre el sentido de los materiales temáticos, según lo expresado por el propio compositor (el tema del hombre de Leningrado convertido en héroe, y el de los invasores nazis en el primer movimiento; el Canto de la Victoria en el último), junto a definiciones estéticas normativas acerca de la función del arte (*La Hora*, 13–iv–43, p. 6) (figura 24).

La obra se repone el 10 de mayo; se anuncian ejecuciones en Chile (con la dirección de Armando Caravajal) y en Montevideo (a cargo de Castro), además de otras, en proyecto, en Perú y Brasil. En esos días, la información cinematográfica sobre producciones soviéticas presentadas en Buenos Aires anuncia la proyección, en el Monumental, del film *La montaña de oro*, con música de Shostakovich, a cargo de la Sinfónica de Moscú con el autor al piano (*La Hora*, 16–v–43, p. 4).

Buenos Aires, Lunes 12 de Abril de 1943 — Pág. 5

Hoy Conocerá Buenos Aires la Expresión Artística de la Epopeya de Leningrado

J. J. Castro Dirigirá la 7a. Sinfonía

Que el arte es una expresión de la realidad que el talento del artista nos ofrece, sin deformarla y al través de su máxima expresión de equilibrio, es un concepto que quizá en contadas oportunidades ha alcanzado un tan extraordinario nivel, como en la "Séptima Sinfonía" de Dimitri Shostakovich, escrita durante la epopeya de Leningrado, una de las más grandes de la historia de todos los tiempos.

En los momentos actuales, es particularmente auspicioso que Buenos Aires conozca todo lo que las masas populares pueden dar al arte, sobre todo, en momentos tan excepcionales como los de Leningrado, cuando la vida y la sangre es lo menos que se puede quemar en holocausto de la libertad de un pueblo, que tiene además conciencia de ser la espina dorsal de la libertad del mundo entero.

Los del "arte por el arte", los que aun procuran nutrir la sensibilidad artística en formas arcaicas, los que niegan a la realidad y a las masas la suprema fuerza vital creadora del arte, han de recibir sin duda con la séptima de Shostakovich uno de los más espectaculares impactos que esa misma realidad les brinda cotidianamente.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Fué en la misma Leningrado. Hace veinticinco años, la sangre corría como el agua. Los ejércitos del Kaiser, en su marcha hacia el Este, habían logrado cercar a Leningrado, y el hambre, contestaba en sus partituras —"Aquí las masas hablan junto a los cañones".

El último invierno, mientras escuchaba el rugir de la artillería y observaba las explosiones de las bombas incendiarias desde el techo del Conservatorio de Música de Leningrado, el guardián del servicio de incendios, Dimitri Shostakovich, se repetía la misma frase: "Aquí las masas hablan junto a el hombre, contestaba en sus partituras —"Aquí las masas hablan junto a los cañones".

El último invierno, mientras escuchaba el rugir de la artillería y observaba las explosiones de las bombas incendiarias desde el techo del Conservatorio de Música de Leningrado, el guardián del servicio de incendios, Dimitri Shostakovich, se repetía la misma frase: "Aquí las masas hablan junto a de la luz sobre las tinieblas de la humanidad sobre la barbarie".

COMO LLEGÓ A BS. AIRES

La partitura llegó a los Estados Unidos en junio del año pasado. La cinta había sido transportada de Kuibyshev a Teheran en avión, de Teheran hasta El Cairo en automóvil y de allí a Nueva York, nuevamente en avión. Los fotografos, diez días más tarde la reproducieron en cuatro gruesos fotolibretos con 282 páginas en total, en microfilmes.

El Genio en la Defensa

Es esta, tomada en el momento de [illegible] en la defensa de Leningrado, Dimitri Dimitrievich Shostakovich, mientras cumplía sus funciones en la defensa de la heroica ciudad, donde escribió su ya célebre "Séptima Sinfonía" que por primera vez se ejecutará esta noche en Sud América, bajo la dirección del maestro argentino Juan José Castro

110 Maestros la Ejecutan en el G. Rex

Antes de que la primera banda de película estrene en la máquina amplificadora, ya los grandes directores programan notoriamente por el privilegio y la gloria de dirigir la partitura. Leopoldo Stokowski, Arturo Rodzinsky y Serguis Koussevitsky. Pero fue sin embargo Arturo Toscanini, el que poseía los derechos de la National Broadcasting Company, habría de dirigir la ejecución por primera vez en América, el 15 de julio.

Inmediatamente de conocerse en Buenos Aires la noticia de la llegada de la partitura a Nueva York, se iniciaron las gestiones para obtenerla y ofrecerla al público argentino bajo la dirección de un maestro de la responsabilidad de Juan José Castro.

La partitura salió de Nueva York en avión, pero no llegó a Buenos Aires. Tras intensas averiguaciones se comprobó que la cosa se había extraviado durante el viaje. Cuando ya se desesperaba de hallarla, apareció sin embargo y de inmediato fué puesta en manos del maestro Castro. Este se dió a la tarea de formar e instrumentar la gigantesca orquesta que el libro musical requiere y por fin, hoy, gracias a su talento, diligencia y entusiasmo, Buenos Aires conocerá la obra.

Un Mensaje de Shostakovich a J. J. Castro

Con profunda satisfacción y sin ocultar la emoción que el hecho le depara, el célebre maestro argentino Juan José Castro, ha dado a conocer el cable que le envía el maestro Shostakovich, en oportunidad de ofrecer por primera vez en Buenos Aires, la "Séptima Sinfonía".

"Me complace saber que mi sinfonía —le dice el gran maestro ruso— será dada a conocer al público de la Argentina. Ruégole haga llegar mis sincerosaludos al auditorio, a los integrantes de la orquesta y Vd. reciba las expresiones de mi mayor consideración".

R. BELGRANO DIFUNDIRA HOY LA 7a. SINFONIA

RADIO Belgrano, la primera cadena argentina de Broadcasting, ha adquirido los derechos para irradiar la "Séptima Sinfonía", del genial maestro ruso Dimitri Shostakovich, y que, como informamos en otro lugar de esta página, será ejecutada al frente de una orquesta de proporciones monumentales en el cine Gran Rex, dirigida por el maestro argentino Juan José Castro, esta noche a las 22.

Figura 24. *La Hora,* 12–IV–1943, p. 5.

La Agrupación Democrática del Espectáculo Público había convocado a escritores y músicos para la composición de un *Himno a Stalingrado*. El texto seleccionado, fue *Heroico Stalingrado*, de Antonio Zapata García. El concurso para la música dio como resultado la presentación de quince piezas, pero al no reunir ninguna, a criterio de los evaluadores, las exigencias mínimas, se declaró desierto y se lanzó una nueva llamada. La «Junta de selección» estuvo constituida por Jane Bathori, Jacobo Ficher, Oreste Castronuovo —destacados músicos de amplia trayectoria en Buenos Aires, en particular, en los medios modernizadores—, y por Anselmo Beltrame y Horacio Klappenbach. *La Hora* (19–I–1943, p. 4) reproduce el texto ganador.

Directores rusos colaboran con distintas instituciones en conciertos de solidaridad, como el realizado el 9 de abril de 1943 en el Luna Park, donde Cirilo Staviansky D'Agreneff dirige un programa de música rusa con la Asociación Sinfónica de Buenos Aires e integrantes de la orquesta del Colón, a beneficio de la Cruz Roja Aliada. Fue organizado por la Comisión Israelita de Ayuda a los Aliados, la Comisión Femenina Israelita, la Comisión Juve-

nil y la Comisión de Residentes (*La Hora*, 6–IV–43, p. 5). Hubo asimismo ciclos de conciertos de música regional de los países aliados en lucha contra el nazi–fascismo, con discos, como el realizado por la Junta de la Victoria, en Suipacha 255. La sesión del 4 de febrero de 1943 estuvo dedicado a la música soviética (*La Hora*, 4–II–43, p. 4).

A efectos de divulgar las realizaciones de la URSS en el plano cultural se promovió la creación del Instituto Cultural Argentino–Ruso. Sus integrantes fueron Luis Gianneo en música y Atahualpa Yupanqui y Rosa B. de Cámara en folklore; Lucas Demare en fotografía y cine; Antonio Berni y Horacio Juárez en plástica y Cirilo Grassi Díaz en danza y teatro (*Orientación*, 28–VIII–46, p. 3): un conjunto heterogéneo compartido por artistas afiliados al partido con otros provenientes de horizontes ideológicos bien diferenciados. Después de la guerra, se edita un álbum de canciones soviéticas publicitado en *La Hora* (12–VI–1946, p. 6). Podría pensarse que algunas de ellas hayan sido integradas al repertorio practicado en los actos del partido (figura 25).

"Así Cantan Allá"

20

Canciones soviéticas en un ALBUM, con música para piano y letras en ruso y en español.

1.—Himno de la Unión Soviética.
2.—Mi fogata.
3.—Los barqueros del Volga.
4.—El peñón de Stephan Razin.
5.—Caballería Roja.
6.—Los guerrilleros siberianos.
7.—¡Cántanos, viento!
8.—La canción del Volga.
9.—Muchachada alegre.
10.—¡Qué lindo!
11.—Moscú
12.—Si mañana, la guerra...
13.—Tanques rojos.
14.—La vieja carabina.
15.—Profecía.
16.—La legión juvenil.
17.—Camino a Berlín.
18.—La Canción de la Patria.
19.—¿Quién sabe?
20.—HIMNO DE LA VICTORIA (después del aplastamiento del nazi-fascismo).

Precio del Album: $ 5.—

Pedidos a Orestes Ghioldi, Viamonte 1745, Buenos Aires.

Figura 25. *La Hora,* 12–VI–1946, p. 8.

La música en la prensa partidaria

Los órganos partidarios informan regularmente sobre las actividades de músicos y artistas comunistas o de quienes colaboran en actos culturales que consideran significativos. Así, se anuncian las actuaciones de Osvaldo Pugliese, «demócrata y artista» en Radio El Mundo (*La Hora*, 3–I–43, p. 4) y las giras de Yupanqui por el interior, a sugerencia del Círculo Central de Amigos de *La Hora* al que pertenece (Ibid., 7–I–46, p. 1). En otro género, se dan a conocer las presentaciones, en el Luxor, del poeta Rafael Alberti y el laudista Paco Aguilar, exiliados republicanos españoles, quienes interpretarían, probablemente, la cantata para verso y laúd *Invitación a un viaje sonoro* que compusieran en colaboración (Ibid., 29–V–46, p. 9), así como los ciclos de conciertos en el Teatro del Pueblo realizados por la Orquesta de Cámara de la Asociación General de Músicos de la Argentina dirigida por Ficher, que incluía algunos gratuitos para escuelas y sindicatos obreros (Ibid., 14–V–43, p. 4). Se da a conocer asimismo la presentación de intelectuales a la Comisión Interpartidaria de Unidad para proponer un programa de acción democrática con «reformas de orden político, social, cultural e internacional». Del ámbito musical, lo firman Leopoldo Hurtado, Alberto Ginastera e Isidro Maiztegui; desde otros sectores de la actividad artística e intelectual lo hacen Antonio Berni, María Rosa Oliver, Horacio Coppola, Emilio Pettoruti y Jorge Romero Brest, entre otros (Ibid., 28–XI–45, p. 6).

La polémica que entabla *La Hora* con los nacionalistas de *El Pampero* resulta reveladora de los modos de comprensión de lo nacional en la época merece detenerse un momento en ella, sobre todo por la proyección que adquiere en los años del peronismo. A fines de 1942, *El Pampero* publica un artículo según el cual un conjunto de folcloristas se había presentado a la redacción para dejar constancia de las dificultades que enfrentan para actuar en el país, particularmente en la radio. Denuncian los privilegios acordados a artistas extranjeros, ya que «cualquier ucraniano recién llegado, cualquier nativo de Odessa o de Praga, siempre que sea judío, puede transformarse en «folklorista argentino» gracias a los buenos oficios de los yankeleviches[82] que reinan en las ondas radiotelefónicas y en la infinita buena voluntad de Radiocomunicaciones» (*El Pampero*, 1–XII–42, p. 5). Insisten en la desnaturalización del folklore y la invasión de géneros extranjeros, entre los que se destaca el jazz y las «danzas negras», «cuya finalidad es el naufragio absoluto del decoro, la dignidad y el patriotismo» (Id.). Poco después, el diario acusa duramente al recitador gauchesco Fernando Ochoa —colaborador habitual

[82] En referencia obvia a Jaime Jankelevich, empresario radiofónico.

en los festivales del PC— por considerarlo inauténtico y por haber defendido la posibilidad de que artistas extranjeros trabajen aquí (Ibid., 7–XII–42, p. 6). La campaña prosigue con la noticia de que la Agrupación de Artistas Folklóricos Argentinos se reunió a efectos de «contrarrestar la acción disolvente de elementos foráneos, especialmente de los judíos que se han apoderado casi por completo de las actividades artísticas en la radio y el teatro» (Ibid., 27–XII–42, p. 4), para lo cual se constituyó una comisión. Se proporciona la lista de los muy numerosos asistentes al encuentro y se agregan incluso a quienes «faltaron con aviso». Dicho listado contiene los nombres más destacados del género, provenientes de distintos sectores ideológicos. El artículo periodístico, en su título —«Los artistas criollos se agrupan ante el avance judío en la radio»— y en sus primeras líneas, menciona esa finalidad, aunque más abajo informa que el objetivo de la reunión fue el de «considerar la marcha de la institución y contemplar los problemas e intereses gremiales y culturales de intérpretes y autores de la música argentina». Esa manipulación de la información desorienta al lector, que encuentra entre los artistas presentes a figuras como Atahualpa Yupanqui o los Hermanos Abrodos.

El primer día de 1943 *La Hora* interroga sobre este tema a Eusebio Zárate, miembro de la comisión mencionada, quien explica que el objetivo de la agrupación es propiciar una ley de protección para el folklore y afirma que, como hombre democrático, «no podría en ningún momento propiciar ninguna intentona antisemita, antiextranjera (…) pueden desmentir en mi nombre a cuantos nazis y cómplices quieran presentar nuestras cosas como un movimiento antidemocrático» (*La Hora*, 1–I–43, p. 6). Responde también Hilario Cuadros: «entiendo que el folklore, por su raíz no de tipo nacional, sino profundamente americana, no puede ser tomada para ninguna labor estrechamente «nazionalista»» (Id.). El diario prosigue con su consulta a otros firmantes del documento. Toscano Larreta, estudioso del folklore que escribe en *Sintonía* apoya el intento de crear una asociación como la que propone Zárate —que es «un demócrata sincero y no se prestará a las maniobras nazis»— aunque no alberga demasiadas ilusiones en cuanto a que prospere (Ibid., 3–I–43, p. 6). Al día siguiente se publican las respuestas de Rafael Rossi, intérprete y compositor de música folclórica nacional, quien reafirma que el objetivo de la reunión fue la «necesidad de agremiarse e iniciar una campaña de amparo y difusión de la música nativa». También las de Manuel Abrodos, «demócrata cabal y antifascista», quien entiende que la prensa pretendió manipular la iniciativa y afirma que sectores oligárquicos y pronazis intentaron cooptar a folcloristas, maniobra que no dio resultado (Ibid., 4–I–43, p. 6).

El Pampero contraataca: publica un facsímil —ilegible— de la carta de los artistas folclóricos, cuyo contenido Zárate desmintiera luego en *La Hora*. Lo justifica, porque dice que seguramente tuvo que hacer concesiones, ya que para poder trabajar es imprescindible «sumarse a los efectivos que hacen profesión de fe judeo–democrático–belicista» (*El Pampero*, 4–1–43, p. 4). La carta en cuestión es transcripta por *La Hora* (6–1–43, p. 6) para demostrar que no existen en la misma las manifestaciones antiextranjeras publicitadas por los contrincantes, nuevamente desmentidas por Zárate y Cuadros.

Entrevistan luego a Carlos Vega; sus respuestas son precedidas por una extensa exposición de su trayectoria que el diario enfatiza como prueba de autoridad. Sin desconocer lo que pasa en el mundo, y en conceptos derivados de la enseñanza de Ricardo Rojas recurrentes en su obra, Vega afirma la necesidad de conocer, enseñar y difundir las expresiones folclóricas para «crear en el alma argentina un sector de coincidencia emocional», a efectos de que «la música popular argentina sea amada, sentida y vivida por todos los argentinos». De este modo, «la difusión del canto folklórico puede contribuir a la consolidación de nuestra conciencia de nacionalidad». Admite que una ley puede ayudar en este sentido, reglamentando porcentajes de música argentina en conciertos y emisiones radiales (*La Hora*, 7–1–43, p. 5). Su intervención evita los aspectos más ríspidos de la polémica tanto como las acusaciones violentas al nacionalismo. Su proyecto proteccionista, por otra parte, guarda semejanzas con el que pondrá en marcha años después el peronismo. Daniel Arroyo, intérprete folclórico y dirigente gremial del Espectáculo Público, no admite la xenofobia, pero observa que la guerra provocó un gran desplazamiento de músicos a nuestro país, ante lo cual no se debe renunciar a los deberes solidarios ni a tratar de impedir que se agrave el problema de desocupación que afecta a músicos y artistas. Por ello, organismos que los representan gestionan simultáneamente la regulación y canalización de la inmigración y la intensificación de las actividades gremiales para encontrar una solución justa y «razonablemente humana» (Ibid., 10–1–43, p. 7). Los términos del debate se encuentran aquí planteados con la mayor claridad. Finalmente, la opinión de la Asociación General de Músicos de la Argentina, se transmite a través de su secretario general, Enrique Cantore. Felicita al diario comunista por reaccionar ante la «maniobra quintacolumnista» y quebrarla, como parte de la necesaria batalla contra los elementos antidemocráticos (Ibid., 29–1–43, p. 5).

En lo que podría considerarse como parte del enfrentamiento, los nacionalistas organizan en esos días un encuentro que *El Pampero* titula «El Nacionalismo Integral se Reunió en un Fogón Criollo». En efecto,

en Arroyo Pinazo se convocaron los dirigentes más connotados del movimiento, presidido por Enrique Osés, orador principal. Hubo un discurso del investigador folclórico Juan Alfonso Carrizo e interpretaciones musicales de Andrés Chazarreta; para finalizar, se entonó el Himno Nacional (*El Pampero*, 17–I–43, p. 5 y 18–I–43, p. 7).

Los testimonios de amistad y solidaridad latinoamericana existieron en los círculos del PC durante estos años. Los artistas se reunieron para felicitar y despedir al compositor boliviano Eduardo Caba, residente en Buenos Aires, que regresaba a su país para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio Nacional de Música de La Paz (*La Hora*, 11–I–43, p. 6) y denunciaron la persecución a los compositores paraguayos Francisco Alvarenga y José Asunción Flores (Ibid., 4 y 5–I–46, p. 4 —ambos—), según veremos más adelante. En los actos y los escritos, hay sitio para las manifestaciones de la cultura afroamericana: los recitales de «poesía negra», los tamboriles, la labor de los intérpretes —«Bola de Nieve», en particular—, las reseñas de libros relacionados con el tema, como *Sobre el cancionero afroestadounidense* de Néstor Ortiz Oderigo (*Orientación*, 13–II–46, snp).

El protagonismo de Atahualpa Yupanqui es indudable en este período. Se afilia al PC, junto a otros intelectuales y artistas, en el gran mitin del Luna Park del 1° de setiembre de 1945, primer acto público del partido luego del levantamiento del estado de sitio.[83] *Orientación* (5–IX–45, p. 5) anuncia «El ingreso de los Intelectuales al Partido», entre los cuales figura Yupanqui, quien explica allí esa decisión (Ibid., p. 8) (figura 26).

A fines de 1945, cuando se redoblan los esfuerzos en la campaña electoral, Yupanqui escribe un «Mensaje a los artistas argentinos» en el que expone sus ideas sobre la necesidad del compromiso con el hombre concreto, sus carencias y verdades, con la derrota del enemigo, para lo cual los convoca a afiliarse al Partido Comunista (*La Hora*, 30–XII–45, p. 6) (figura 27).

Yupanqui produce para la prensa del partido textos militantes focalizados hacia el interior del país, interpelando a ese sector de los argentinos, sobre todo durante el movimiento electoral opositor a Perón. Así, saluda «a los camaradas de Tucumán levantando [su] puño cerrado para que lo vean bien los hombres y los cerros» y pasa revista a la lucha de esos compañeros, en todos los frentes, «por la recuperación de la dignidad ciudadana y por la extirpación del nazi–peronismo en el norte argentino» («Saludo a Tucumán», *La Hora*, 21–XII–45, p. 4). Un conjunto notable de reflexiones comprometidas está directamente relacionado con el movimiento iniciado por indígenas de

[83] Comision del Comité Central del Partido Comunista, 1947. *Esbozo de historia del partido comunista argentino.* (Buenos Aires: Anteo, 1947), p. 119.

PORQUE INGRESE AL PARTIDO COMUNISTA

DEL FOLKLORISTA ATAHUALPA YUPANQUI

LAS investigaciones en el sentido folklórico me llevaron a recorrer nuestro país en todas sus regiones, detalladamente, penetrando en sus tradiciones, mitos, leyendas y cantares populares.

Es indudable que todo este complejo proceso de la expresión artística colectiva tiene una raíz auténtica: la situación social del hombre frente a su medio, y ante su mundo.

Desde hace años busqué en diversas concepciones filosóficas la explicación de estos fenómenos y estas resultantes, y estoy convencido plenamente que el problema de la tierra y la capacitación del campesino para el desarrollo de sus aptitudes en la lucha sólo pueden solucionarlo el Partido Comunista; como también se que el comunismo puede lograr la afirmación del hombre y la conciencia popular para vivir sin mitos, frente a la realidad de la tierra y el porvenir del país, una existencia laboriosa y digna. Lo intelectual y la creación artística deberán responder a un nuevo sentido, de levantada esperanza. Por estas razones, he ingresado al Partido Comunista. Para mejorarme como artista americano, y rendir mi esfuerzo en bien de mi patria.

Figura 26. *Orientación,* 5–IX–45, p. 8.

Escribe Atahualpa Yupanqui

Mensaje a los Artistas Argentinos

Quiero hablar hoy a los artistas de mi tierra.

Quiero preguntarles si la Argentina que han visto y han cantado, es la misma Argentina dolorida y abochornada de hoy, a causa de los desmanes fascistas y las mazorcas peronianas, que llenan de angustia a los hogares decentes del país.

Quiero preguntarles a los músicos y cantores populares, si debemos seguir cantando las tradiciones del campo y de la ciudad, hablando de serranías y de pampas, de galopes gauchos y de trenzas negras, de idilios bajo los montes azules o de caminos con adioses vidaleros, mientras en las calles de nuestras ciudades la juventud democrática muere baleada por las hordas enemigas de la libertad.

Quiero saber si nuestros pintores deberán seguir fijando en el lienzo manos aristocráticas y madonas elegantes, y niños en las playas, y paisajes de Córdoba, del Delta y de los quebrachales, mientras la mujer argentina resiste heroicamente los atropellos de la turba que abomina de la cultura.

Quiero saber si la vida ha pasado junto a ellos sin enseñarles nada. Quiero saber en qué se afirma la dudosa fuerza o razón de su equidistancia, la prudente cobardía que los coloca fuera de los problemas vitales de la Nación.

Los democráticos "con pantalla", siempre fueron, en toda época, una pobre expresión de civilidad, un espectáculo indigno de valorarse. El famoso "no te metás", que alarmó a muchos pensadores, es el bochornoso lema de muchos artistas de hoy, que se regodean con el prestigio alcanzado en el teatro, en la pantalla y en la radiotelefonía. Muchachos con temperamento y calidad para el arte, interpretan personajes rebeldes, paisanos o ciudadanos, valientes, decididos, definidos y auténticos; y en la vida real, en su verdadero escenario, resultan medrosos jovencitos que compran el diario "para ver qué pasó". Y luego, en voz baja, comentan y admiran el gesto de los argentinos sin fama pero con conciencia, que enfrentan a las bandas armadas de los antisemitas, de los antidemocráticos, de los que abominan contra el libro y la vida limpia. Admiran, sí, y hasta se duelen de no ser como ellos, como los que dan la vida combatiendo para que la Argentina cobre un impulso progresista y recupere y levante la dignidad que los nazis nativos pretenden pisotear.

Quiero hablarles a los músicos populares, a los que como yo han domado caminos buscando canciones expresadoras de la alegría y el dolor del pueblo. Quiero preguntarles si las dulces guitarras campesinas sirven tan sólo para expresar la breve danza del domingo, o la trilla del verano, o el vuelo legendario de la vidala, o el idilio de la piedra y el agua, y el maizal erguido, y el cebadal azul.

¡Al que diga que sí, yo le digo que miente!

Porque el pueblo es muy superior a sus artistas frívolos, vagabundos, bohemios de un nacionalismo insubstancial, excluyente y nazirosista. Porque el pueblo registra en su cancionero la realidad de su vida, marca las etapas del dolor, de la miseria, de la rebeldía y la esperanza; porque la tragedia y la dicha del pueblo son auténticos; el juglar anónimo no los canta por poeta, sino por hombre, con sueños y derechos, y con capacidad de merecer una vida mejor.

Yo quiero hablarles hoy a los artistas populares, y a los que aspiran ser considerados como tales, y a los que quieren conquistar la emoción de los núcleos anónimos.

Yo les advierto que deben crecer por dentro; que el alma debe ampliarse como el agua derramada, para merecer la amistad y el amor del pueblo. La alegría y el dolor populares constituyen la fuente de verdades históricas que deben aprender los poetas y los músicos.

El paisaje puede ser o no un elemento armonizador. Pero la raíz, lo perdurable, lo valedero está en el hombre, en la palabra, el canto o el grito de los obreros y los campesinos.

No le inventen los artistas actitudes y estribillos que el pueblo no tiene o no siente; no pretendan doraríos ni embellecerlos artificialmente. No hagan una falsa novela ni un estúpido poema con la tragedia del pueblo argentino.

Artistas de mi tierra: Limpiense los ojos, y levanten el corazón por sobre todas las vanidades y las cobardías, y aprendan de una vez que también hay belleza y hay color, y una gran enseñanza en el silencio terrible de Blastein y Netarevich, queridos muertos nuestros, que cayeron por buscar la recuperación de la libertad para la patria que nosotros amamos y cantamos.

Estos son tiempos de definiciones. Soldados somos de un gran ejército civil armado de verdades y acorazado de dignidad, para abatir al nazismo. Por eso hablo a los artistas de mi tierra, para que ingresen en las filas del Partido Comunista. Las elecciones de febrero constituyen la gran batalla por la liberación. Seamos dignos de la tierra que pisamos.

Figura 27. *La Hora,* 30–XII–45, p. 6.

Jujuy en reclamo por sus reivindicaciones en cuanto a la entrega de tierras y las denuncias por la explotación a que son sometidos. El proceso ha sido minuciosamente reconstruido por Marcelo Valko,[84] por lo que nos dedicamos brevemente aquí solo a las intervenciones de Yupanqui en las fuentes periodísticas sobre los acontecimientos. Luego del paso de dirigentes coyas por Buenos Aires, donde llegan en setiembre de 1945, y previendo la instrumentalización política a que serán sometidos, Yupanqui escribe «Palabras al hermano montañés», donde sentencia: «Hoy la historia te coloca en el cruce de dos caminos definitivos: O [el] del hundimiento total de tu núcleo por obra del nazismo disfrazado de caridad criollita, y el de la solución de tus problemas por el sendero limpio de la organización y la firmeza, que te elevará a la condición de persona, de entidad civil, de material humano lleno de aptitudes y con claro destino en el porvenir de tu comarca y de tu patria» (Ibid., 24–XII–45, p. 4). En mayo de 1946, un «Malón de la Paz», compuesto por 174 personas, comienza su descenso desde Jujuy a Buenos Aires, donde llega el 3 de agosto de 1946, con espectacular cobertura de prensa. Tres días antes, Yupanqui publica el poema «No queremos paisajes», donde rechaza el uso pintoresquista y superficial de la verdadera situación indígena (*Orientación*, 31–VII–46, p. 3). El PC se solidariza con esa causa (Cf. Ibid., 12–VI–46, snp y 24–VII–46, p. 1). Luego de ser sometidos a una demagógica exposición mediática por el flamante gobierno, y a pesar de haber sido recibidos por el propio presidente, fueron violentamente devueltos a su lugar de origen. Yupanqui siguió acompañando, en la prensa comunista, el proceso, cuyo penoso desenlace había previsto.

Yupanqui trae a los órganos partidarios la voz del país profundo, de regiones y grupos relegados, los mismos que canta en su obra, colocados ahora en el proceso histórico del cual la visión mítica del nacionalismo los excluye. Los interpela para incitarlos a colocarse en la lucha que considera central en la hora, conducida por el PC. Opera entonces como nexo entre el partido y sectores sociales geográfica y culturalmente más alejados. Los textos trabajan en un doble registro: en los contenidos, revelan la solidaridad profunda y comprometida con ese segmento particular de los oprimidos a los que el discurso comunista, concentrado en el mundo urbano, obrero o intelectual, dedica poca atención; en las formas, evita la retórica discursiva de la militancia ilustrada del PC, que discurre en un registro que resulta radicalmente extraño a aquellos colectivos. En continuidad con su propia producción artística, Yupanqui comprende las expresiones folclóricas fuera del uso

[84] Valko, Marcelo. *Los indios invisibles del Malón de la Paz*. (Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2007).

que se ejercita con ellas para mantener el *status quo*. Manifiesta la necesidad de descubrir y revelar, detrás de lo particular, del poncho y el paisajismo, la cuestión estructural: la expresión de la vida del hombre, su lucha por la justicia, su inserción en la historia y su esperanza. Su propuesta incluye el impulso hacia el progreso y la tecnología: si bien «El yaraví resume todas las soledades» (*Orientación*, 31–VII–46, p. 3), quiere para ellos «la música de los tractores, y la palabra amiga (…) El zumbido de los motores es también una música» (*La Hora*, 24–XII–45, p. 4). Intenta comprender e insertar las tradiciones ancestrales americanas en la dinámica histórica e ideológica del materialismo, esfuerzo cuyo antecedente más evidente es Mariátegui. Desconocemos si Yupanqui lo había leído en esos años, y cómo era considerado entonces la obra del filósofo peruano en el PC argentino. Los textos sugieren esta genealogía, pero no proporcionan elementos que permitan precisarla.

A comienzos de 1946, el folclorista denuncia como «Un nuevo atentado a la cultura» la persecución de dos músicos paraguayos, Francisco Alvarenga —detenido y amenazado de expulsión— y José Asunción Flores —despojado de su beca de estudios— (*La Hora*, artículo en dos entregas: 4 y 5–I–46: p. 4 —ambas—), sumándose así a distintos actos de solidaridad. Habían llegado hacia 1933 a Buenos Aires, donde desplegaron una abierta militancia democrática y progresista, incluso en el partido, y promovieron la creación de la Agrupación Folklórica Guaraní, en 1937, clausurada años después.

Las consideraciones precedentes permiten observar de qué manera y hasta qué punto la música acompañó la praxis política del partido y sus estrategias frente a la realidad de la época. No hay evidencias de que haya sido el resultado de una planificación orgánica explícita. Por el contrario, parece más bien haberse ido construyendo en el curso mismo de los acontecimientos, en la cohesión de voluntades individuales que colaboraron en el proceso.

Las expresiones musicales cumplieron funciones diferenciadas y complementarias en distintas ocasiones. En los actos del partido, insistieron en la capacidad de los símbolos sonoros para la consolidación de sus núcleos ideológicos y de la identidad militante, la exaltación de la misión colectiva que los movilizaba. Disponía para ello de un aparato simbólico antiguo y consolidado en las luchas de la izquierda: *La Internacional*, los cantos revolucionarios de diversa procedencia. En los actos con otras formaciones, el repertorio compartido sirvió como fortalecimiento de nexos que, por su compromiso corporal y afectivo, la música expresaba de manera incomparable, más inmediata que los acuerdos teóricos o programáticos y más allá de las discrepancias evidentes que, al calor de la movilización, las canciones diluían provisoriamente. En los festivales y bailes solidarios, afirmó el proceso de socialización de afiliados y allegados, de construcción y sostenimiento de una sensibilidad de izquierda no limitada al universo exclusivo

del partido, sobre todo en las coincidencias antifascistas: la intensa participación del mundo artístico no necesariamente partidario es prueba de ello e incita a pensar que los públicos a los que se dirigían reproducían estas características.

Si bien las alusiones a la URSS ocuparon espacios importantes en la vida musical y constituyeron un vehículo de afirmación ideológica y propagandística, fueron relativamente contenidos, vistos desde el énfasis con que el partido trataba los temas referidos a la realidad soviética, incluida la cultural. Shostakovich fue la figura central, celebrada en tonos heroicos, sin menciones a su pasado vanguardizante duramente sancionado por el stalinismo, que lo obligara a retrotraer su lenguaje a modelos del pasado decimonónico. En todo caso, estamos todavía en vísperas de los decretos zhdanovianos, cuya eventual incidencia en la música argentina posterior a 1948, si ocurrió, nos es por el momento desconocida.

No existió, hasta donde pudimos observar, teorización, polémicas o discriminación referida a géneros ni de expresiones musicales. Ya sea por necesidad táctica de aglutinar fuerzas, desinterés por producir una regulación ideológica en este sector[85] o convicciones internacionalistas, hubo lugar para las expresiones sinfónicas, las tradiciones populares argentinas y las de distintos países, los fenómenos musicales promovidos por la industria discográfica y la difusión radiofónica. Las referencias a la Nación y la exacerbación de la conciencia histórica, a las que el partido acordaba un lugar preponderante en su programa de esos años, se concretó en el protagonismo del Himno Nacional, paradigma de la versión del pasado argentino promovida por sus intelectuales, activada en la batalla simbólica de esos años. Además, en otro registro, la música nacional se vio privilegiada por el amplio espacio acordado al folklore y al tango, potenciados por la participación de militantes que contaban con la adhesión popular como Yupanqui o Pugliese.

Las músicas locales se integraron a tradiciones internacionalistas abarcativas, plurales, de lo que dan prueba los programas que recorrimos. Esa hete-

---

[85] En este período, tampoco observamos en la prensa normativas oficiales ni restricciones en el campo estético general. De hecho, *Orientación* publica en 1946 el texto «Sobre el arte concreto», de Edgar Bayley, quien adhiriera al PCA pocos meses antes, una verdadera declaración de principios contra el realismo figurativo y sus derivaciones contemporáneas, que no fue entonces refutado, hasta donde sabemos (*Orientación*, 20–II–46, snp). Un dirigente comunista militante en las causas del arte de vanguardia como Córdova Iturburu no tenía todavía los conflictos que se desatarían con sus camaradas pocos años después por discrepancias entre sus convicciones y el disciplinamiento en el realismo socialista impuesto desde Moscú. (Cf. correspondencia Córdova Iturburu–Ghioldi, parcialmente reproducida en «Arte, revolución y modernidad», *Página 12*, Cultura y Espectáculos, 20–I–2009, versión electrónica).

rogeneidad, expresiva de la composición social porteña y sus consumos culturales de esos años, fue explícitamente reivindicada: en el comentario del festival realizado el 6–1–46, leemos en *La Hora* que allí estaban

> los italianos con el melodioso son de sus acordeones bullangueros y a veces tristes (…) los asturianos, con sus canciones salpicadas del octubre rojo de los dinamiteros (…) los vascos con sus bailes saltarines y movidos (…) y el guitarrero criollo, arrancando de su caja encordada la inmensa nota pobladora de las pampas infinitas (…) Así es nuestro partido, grandioso como la pampa pujante, como las canciones de Asturias, vibrante como el acordeón del gringo, elástico como el baile vasco, y estupendo, retumbante e inagotable como el tamboril bajo las manos ágiles y aceradas de Jubiabá. (*La Hora*, 7–1–46, p. 1)

Si a toda esta diversidad sumamos las que introdujeron músicos de otros géneros contemporáneos de amplia difusión mediática, como el jazz y sus derivados o las músicas afroamericanas en general, observamos una voluntad integradora, de ya largo arraigo en el mundo cultural de Buenos Aires promediando el siglo. Se establece entonces un deliberado contraste con reivindicaciones nacionalistas contemporáneas, como la que sugiere, por ejemplo, el artículo «Los criollos se van acriollando» que publica *Descamisada*, revista peronista de tono satírico. Con matices y contextualizada en el proceso de nacionalización que pondrá en práctica el próximo Plan Quinquenal al que también las manifestaciones culturales deben sumarse, propone una pregunta retórica a partir de dos caricaturas: «¿Cuál es más argentino? ¿El tipo del perfil N° 1 que se está despachando un bugui con un temperamento de esclavo de factoría o el perfil N° 2 que como argentino 100 por 100 se desliza con elegancia al compás de una zamba criolla?» (*Descamisada*, N° 28, octubre 1946: snp)[86] (figura 28 a y b).

Conclusiones

La música sostuvo y resignificó la batalla simbólica de esos años. Los sectores de presencia más antigua en el mapa político lo hicieron recurriendo a los materiales acumulados a lo largo de su historia local e internacional, y de la prolongada actividad en las lides sociales. Los nuevos, como el proto-

[86] Aun a riesgo de sobreinterpretación, no podemos dejar de observar que el rostro de la primera figura reproduce estereotipos raciales habituales en la propaganda gráfica antisemita.

Figura 28 a y b. *Descamisada,* N° 28, octubre 1946, snp.

peronista, en cambio, desarrollaron una búsqueda urgente y profusa de significantes por distintos medios, sin encontrar todavía uno representativo. A falta de un símbolo musical fuerte, como lo fue tempranamente la imagen del descamisado, ese sitio fue ocupado mientras tanto por el Himno Nacional, aunque resultare insuficiente porque, al ser usado también por el campo adversario, carecía del imprescindible carácter diferenciador.

El conjunto de organizaciones, de todos modos, buscó referencias en todos los ámbitos susceptibles de proveerlas, desde los de mayor inmediatez, que requieren menos esfuerzo y facilitan la propaganda —como los pareados ocasionales, el repertorio cívico antiguo, el patriótico escolar, el popular ya sedimentado en las prácticas sociales, el más reciente de la industria cultural— hasta las canciones y marchas producidas *ad hoc*, que disputan la posibilidad de erigirse como símbolo sonoro del momento.

En el repertorio circulante en esos años se observan distintas modalidades de producción, de las más espontáneas a las más predeterminadas.[87] En un extremo se encuentran las consignas montadas sobre las cualidades rítmi-

[87] En este sentido, la producción sonora escenifica también la vieja disputa entre lo espontáneo y lo organizado de las manifestaciones políticas de la época, incluida la del 17 de octubre de 1945.

cas, acentuales o las eventuales curvas melódicas que el texto sugiere, adheridas a los acontecimientos en que se profieren. En el otro, las composiciones de autores provenientes del ámbito académico, confeccionadas según esos códigos, escritas, impresas y distribuidas en actos específicos. El conjunto de la producción, según observáramos, incluye materiales que no fueron efectivamente ejecutados y permanecen como testimonio del incentivo que los hechos políticos inmediatos ejercieron sobre los actores sociales. Desde el punto de la intencionalidad o el propósito de sus autores, conocidos o no, junto a la creación contingente, sin pretensiones, de estribillos circunstanciales y efímeros surgió todo un repertorio que aspiró a convertirse —con escaso éxito, por cierto— en representación musical significativa y perdurable de los ideales que expresó.

Fenómeno recurrente en las músicas destinadas a un uso político inmediato, la generación de nuevos textos para canciones preexistentes constituyó la plataforma para buena parte de este repertorio. En la elección de esos referentes para versionar, es notorio el predominio de canciones patrióticas escolares y de los temas contemporáneos grabados por las orquestas típicas y «características» por sobre los provenientes del ámbito folclórico. De hecho, no hallamos ninguna canción folclórica específica como base de nuevos textos, como ocurrió con los tangos. Las alusiones son solo genéricas: «milonga» o «vidala». Es probable entonces que para los protagonistas del momento el folklore careciera de la masividad o de la eficacia funcional necesarias en los ámbitos capitalinos, comparado con las ofrecidas por otros géneros populares de llegada más inmediata, al menos en Buenos Aires. Esta presencia menguada del folklore importa porque este era parte sustancial, si no excluyente, del programa nacionalista asumido por el peronismo. Habrá que esperar a que las acciones gubernamentales destinadas a su promoción conduzcan efectivamente al afianzamiento y difusión del folklore, que conducirá luego al llamado *boom folclórico*, ya entrados los años 50.

En todo caso, si en el plano de la producción aparece esta restricción, la vida de asociaciones y partidos está caracterizada, como señaláramos, por una inusitada coexistencia de expresiones musicales, una polifonía en línea con la heterogénea sociedad porteña del momento. Repertorios patrióticos, cívicos, canciones populares que adquirieron ese carácter por su funcionalidad en situaciones similares, temas más recientes difundidos por la industria discográfica y la radiofonía, música académica canónica, sonorizaron los diferentes espacios, diferenciados por sus orígenes geográficos y culturales, profundidad histórica y grados de permeabilidad en los públicos. Como es obvio en estas situaciones, se privilegió la confluencia de las subjetividades individuales en el canto colectivo, en torno de cancioneros en los cuales reconocerse como comunidad,

nacional o ideológica. Pero también se valoró la intervención de intérpretes particulares, figuras destacadas provenientes en algunos casos de la emigración circunstancial por la guerra europea, así como colaboradores voluntarios afines a los propósitos de las manifestaciones. En lo profesional, músicos aficionados o que iniciaban su carrera alternaron con figuras consagradas.

En los textos de este repertorio sorprende la persistencia de una retórica anclada en las convenciones de los géneros adoptados. Por un lado, la política y patriótica antigua de las marchas, distribuida tanto por la tenacidad escolar como por la pedagogía de los partidos: un arsenal de estereotipos literarios «elevados» donde conviven saludos militares, fórmulas litúrgicas, invocaciones fúnebres o heroicas, hipérboles, imprecaciones y soluciones ripiosas, que contrastan con la despreocupación léxica y gramatical de las consignas de manifestación. La música de las marchas propuestas tampoco escapa a los lugares comunes más extendidos del género, excepto en los raros casos en que se inserta en ellas un estudiado juego intertextual dirigido a un oyente entrenado en los códigos, el mismo al que se interpela con piezas del repertorio «clásico» en las ocasiones más solemnes. Por otro, la retórica de las canciones populares urbanas, en especial del tango, del cual migran citas completas, locuciones del lunfardo, expresiones arrabaleras. Echar mano de fórmulas preexistentes marca la urgencia que presidió la constitución de este corpus, empujado por una realidad política acelerada, avasalladora, muchas veces violenta.

Desde luego, los documentos escritos que quedan de toda esa actividad permiten apenas representarse su dimensión performática. Para tener una idea más certera de lo que fue la movilización colectiva del período es preciso detenerse, durante su lectura, en cada una de las que aparecen mencionadas en la prensa e imaginar su puesta en acto, en espacio, en sonido; evaluar la potencia emocional de marchas y estribillos coreados por las multitudes en concentraciones y desplazamientos, junto a banderas, pancartas, bandas, redes de altavoces, carteles enormes dispuestos sobre edificios emblemáticos. La eterna disputa sobre la cantidad de asistentes a las manifestaciones interesa aquí no para dirimir adhesiones, sino por su incidencia en el resultado sonoro y en consecuencia en la capacidad persuasiva de las músicas en sus contextos. A ello contribuyó, como en cualquier ritual, el efecto afirmativo de la repetición: masividad e insistencia.

Los materiales sonoros analizados actuaron como un espacio paralelo, una mediación contrapuntística con los programas y acciones políticas de cada sector. Si con frecuencia el vínculo entre un conjunto de situaciones sonoras y un determinado segmento ideológico fue único, identificador e intransferible, en otros casos un conjunto difuso de significantes sirvió como reserva común disponible, utilizada, a veces con oportunas inflexiones, por grupos

antagónicos. Una vez más, no es solo la materialidad del documento lo que cuenta sino los usos, la carga simbólica, los efectos de recepción que organizaron su instrumentación. Aunque la topografía política general de la época dibuja dos territorios simbólicos enfrentados, la vista en detalle ofrece una trama de acuerdos y diferencias tan compleja y diversificada como las músicas que la representaron.

Más allá del análisis desde el punto de vista de las configuraciones políticas, las estrategias coyunturales y la racionalidad de las decisiones prácticas efectivas, se trata asimismo de la coexistencia de «comunidades emocionales», según la formulación de Barbara Rosenwein. Ellas son «grupos (…) en los cuales las personas adhieren a las mismas normas de expresión emocional y de valor —o disvalor—, a las mismas o semejantes emociones».[88] «Como las comunidades de lenguaje», estas pueden estar muy cerca, en la práctica, de otras comunidades emocionales de su tiempo o pueden ser únicas y marginales (…) Cada sociedad, en cada período de tiempo, puede contener igualmente más de una comunidad emocional».[89] La vida emocional se expresa mediante un «vocabulario emocional» que se articula en «guiones de emoción» *(emotion scripts),* los cuales explican «las circunstancias que dieron lugar a las emociones y a las acciones y expresiones que las acompañan».[90] Aunque la teoría refiere esencialmente al discurso, al lingüístico, a las verbalizaciones, resulta pertinente extenderlo a las manifestaciones sonoras y musicales que diseñaron el mapa de las comunidades emocionales que coexistieron en el tiempo y el espacio considerado e inscribieron en él sus propios guiones sonoros.

---

[88] Rosenwein, Barbara. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. (Ithaca and London: Cornell Universitu Press, 2006), p. 2.

[89] Rosenwein, Barbara. *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600–1700*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), p. 3. La autora indica que el concepto de *emotion scripts* proviene de los estudios de los psicólogos Paula Niedenthal, Stephen White y Sarah McNamer.

[90] Ibid., p. 8.

2. Variaciones sobre (una) *Vidala* (1946), de Ana Serrano Redonnet

Introducción

Entre marzo y junio de 1946, es decir, hasta la asunción de la presidencia por Juan Perón, el 4 de junio de ese año, Floro Ugarte se desempeñó como director general del Teatro Colón. Lo sucedió Cirilo Grassi Díaz, puesto en funciones por el Secretario de Cultura y Policía Municipal, Raúl Salinas, el 27 de junio (*Tribuna*, 27–VI–1946, p. 11).[1] Emilio Napolitano fue nombrado Director Artístico a partir de julio, cargo en el que permaneció hasta su reemplazo por Ferruccio Calusio en 1948.[2]

---

[1] En el *Boletín Municipal* del 1 de junio, a propósito de su designación, se afirma que para ese cargo no hay «nadie más indicado que el Señor Cirilo Diaz Grassi, vinculado a esta casa desde las horas más difíciles de su trayectoria e identificado con la Revolución desde los primeros instantes». El nuevo director afirmó: «llevaremos a cabo, con la santa ayuda de Dios, el programa de reestructuración patriótica, moral, artística y material que nos señala la revolución». *Boletín Municipal* 7748, 1/6/1946, p. 1305, citado en Hildbrand, Sebastián. *Legislación musical durante el primer peronismo*, monografía inédita (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Música Latinoamericana y Argentina, 2012), p. 7. Permanece en ese cargo hasta julio de 1949. Grassi Díaz ya venía actuando en funciones directivas del teatro desde la década anterior, y seguirá haciéndolo luego bajo distintos signos políticos, incluida su designación como interventor por el gobierno de la Revolución, en octubre de 1955. Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón, 1908–1968*. Vol. III. (Buenos Aires: Cinetea, 1969).

[2] Caamaño, R. *La historia del Teatro Colón*…. vol. III, p. 88.

Napolitano asume sus funciones el 2 de julio (*El Laborista*, 3–VII–1946, p. 10).[3] Se desempeñaba hasta entonces como primer violín de la Orquesta Estable del Teatro Colón y como profesor de su instrumento y de música de cámara en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Había sido miembro fundador del cuarteto de la Sociedad Nacional de Música y compositor de obras premiadas en distintas ocasiones desde mediados de la década anterior, la mayor parte de ellas de inspiración folclórica. El Colón, que había estrenado en 1944 su poema sinfónico coreográfico *Apurimac*, compuesto en 1938, sobre una leyenda incásica de Héctor Iglesias Villoud, lo repone en una velada extraordinaria celebrada en honor de los diplomáticos extranjeros que asistieron a la asunción del mando presidencial, en junio de 1946 (*Buenos Aires Musical*, 5, 15–VI–1946, p. 3).

La temporada del teatro, diseñada seguramente desde tiempo antes, no difiere de las tradicionales de la institución. En cuanto a los estrenos de compositores argentinos, se destaca el de *Pablo y Virginia*, el 2 de agosto, ópera en italiano de la compositora argentina María Isabel Curubeto Godoy, el de *Vidala*, de Ana Serrano Redonnet y de *Orientales* de Carlos Suffern. La mayor novedad es del orden de lo político: considerado el teatro como uno de los centros que hay que sustraer a la «oligarquía», se llevan a cabo en él todo tipo de reuniones, convenciones, asambleas del gobierno y organizaciones afines, en particular, los gremios y la CGT. En este marco de apropiación de un espacio simbólico que se juzga adverso, se dispone la realización de «funciones populares, popularísimas y gratuitas» con los mismos elencos de las demás (*El Laborista*, 26–VII–1946, p. 15; *El Mundo*, 25–XI–1946, p. 14), como forma de democratizar los consumos culturales ya establecidos, sin definir, no obstante, contenidos atentos al nuevo público al que estaban dirigidas.

Vidala, de Ana Serrano Redonnet, fue estrenada el 23 de noviembre de 1946. Según el diario *El Pueblo*, se trató de una adhesión del Colón a la celebración del Día de la Música, para lo cual ofreció «un espectáculo netamente argentino, como contribución al acrecentamiento del acervo artístico autóctono» (*El Pueblo*, 23–XI–1946, p. 10). Aunque la compositora era también directora de orquesta, en este caso esa función se confió a Enrique Sivieri. La dirección escénica y la escenografía estuvieron a cargo de profesionales permanentes del teatro: José Gielen y Héctor Basaldúa, respec-

[3] Al año siguiente, danzas nativas de su autoría, reunidas en *Fiesta pampeana*, protagonizada por Angelita Vélez, se incluyen en el gran acto realizado en el Colón para celebrar el primer aniversario de la asunción de la presidencia por Perón y cuarto de la revolución de 1943.

tivamente. Los cantantes solistas fueron Tota de Igarzábal, Carlos Giusti y Renato Cesari. Actuó el cuerpo de baile del teatro; como bailarines solistas intervinieron Angelita Vélez, Leticia de la Vega, Blanca Zirmaya y Víctor Ferrari, así como los malambistas Gutiérrez, Molina, Vidal y Gómez.[4] El coro fue conducido por Rafael Terragnolo y Juan Emilio Martini hizo lo propio con el de niños. Juan Alfonso Carrizo y Rafael Jijena Sánchez se desempeñaron como asesores y la supervisión general estuvo a cargo de la compositora y de Miguel Paulino Tato.

No era la primera vez que una obra de Ana Serrano Redonnet (1910–1993) se daba en el Teatro Colón. La había precedido *Tierra*, representada en marzo de 1945 en la temporada que tenía lugar en la Sociedad Rural.[5] La compositora desarrollaba paralelamente una prolífica labor periodística como crítica musical en los diarios *Argentino* de La Plata y en *Cabildo*, periódico de la derecha nacional–católica, dirigido por Manuel Fresco,[6] cuyo relevo asume *Tribuna*, en el cual también escribe.[7] Desde 1941 estuvo a cargo, durante tres años, de las celebraciones populares de Navidad con estampas y música regional para la Municipalidad de Buenos Aires,[8] aunque su instalación en los espacios prestigiosos de la vida musical local se afirmaría claramente a partir de 1943. Por otra parte, llevaba a cabo la tarea de difusión de la música argentina como directora de orquesta y conductora

---

[4] El programa de mano retiene solo los apellidos de los malambistas, no sus nombres, como hace con el resto del elenco.

[5] En la prensa y la bibliografía existente se afirma que también se habían ejecutado en el Colón sus obras *El niño alcalde* en 1943 y *La chaya* en 1944. La documentación reunida por Caamaño no las menciona.

[6] Sobre la filiación de *Cabildo*, véanse entre otros Navarro Gerassi, Marysa. *Los nacionalistas*. (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968) pp. 152; Zuleta Álvarez, Enrique. *El nacionalismo argentino*. Vol. II. (Buenos Aires: La Bastilla, 1975), p. 493. En estos años aparecen numerosos artículos de y sobre Juan Alfonso Carrizo, así como del presbítero Leonardo Castellani, futuro diputado peronista, elogiando al conocido novelista antisemita Hugo Wast –Gustavo Martínez Zuviría–, director de la Biblioteca Nacional durante el peronismo.

[7] *Tribuna* es dirigido por Lautaro Durañona y Vedia, y entre sus colaboradores se encuentran Juan O. Ponferrada (que asume sus funciones como director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro tres días después del estreno de *Vidala*), Fermín Chávez, Castellani, Lisardo Zía, Unsáin y otros intelectuales de los Cursos de Cultura Católica (Zuleta Alvarez, II: 523–24). La relación entre ambos periódicos, inequívoca desde el logotipo del título sobreimpreso a un dibujo del cabildo, es admitida en *Tribuna*, 18–VII–1945, p. 7. Importa precisar que las críticas de Serrano Redonnet en estos órganos son sobrias, profesionales, equilibradas, en franco contraste con otras columnas, de un militantismo beligerante.

[8] *Quién es quién en la Argentina* (Buenos Aires: Kraft, 1968), p. 685.

de emisiones radiales en Radio del Estado,[9] El Mundo y Splendid, así como en LR 6 Radio Mitre, en la que se desempeñaba además como asesora musical.[10] Sus actividades crecen y se diversifican en estos años. Un rápido repaso de las que se encuentra cumpliendo en 1947, el año siguiente al estreno de *Vidala*, permite constatar que continúa dirigiendo la Orquesta Argentina de Cámara en el ciclo de audiciones «La música nacional», auspiciado por la Comisión Nacional de Cultura y conduce el programa «Cantos de la Patria Viva», de la Dirección General de Propaganda del Ejército, junto a Juan A. Carrizo y Rafael Jijena Sánchez,[11] difundida por LR3 Radio Belgrano, cuyo objetivo consiste en «llevar la música vernácula a los efectivos de las guarniciones de las distintas zonas militares del país» (*Guía Quincenal*, 11, segunda quincena de setiembre 1947, p. 32; *Buenos Aires Musical*, 31, 15–X–47, p. 2) Aparece asimismo como conferencista sobre «La tradición en el Plan Quinquenal», organizado por el Ministerio de Relaciones y Culto (*Guía Quincenal*, cit.).[12] Su obra *Coplas tuyas* es incluida en el fascículo X de la *Antología de Compositores Argentinos* que publica la Comisión Nacional de Cultura (*Guía Quincenal*, 1, primera quincena de abril 1947, p. 39), institución que la beca en ese mismo año para realizar una gira por el continente americano (*Buenos Aires Musical*, 31, 15–X–47, p. 2). *Tribuna* anuncia que desde 1947 el Teatro Colón, «consecuente con sus propósitos de exaltar el alma nacional», hará espectáculos de «orientación argentinista», en los que los autores de *Vidala* cooperarán como asesores técnicos (*Tribuna*, 12–XI–46, p. 8).[13]

---

[9] Estaba al frente de la Orquesta Argentina de Cámara de LRA Radio del Estado, con la cual actúa, en 1946, en la audición «La música tradicional y original argentina» (*Tribuna*, 13–XII–1946, p. 16).

[10] *Programa del Teatro Colón*, 23–XI–1946, función extraordinaria N° 54 (estreno de *Vidala*) snp.

[11] Texto biográfico dactilografiado, fechado en 1983, redactado casi con seguridad por la autora, conservado, junto a manuscritos de sus obras musicales, en el Museo de Artes y Tradiciones Populares José Hernández, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

[12] El *Plan de Gobierno 1947–1951*, conocido como Primer Plan Quinquenal, fue presentado por Perón en la Cámara de Diputados el 21–X–1946. Precisamente en los días de representación de *Vidala*, volverá a exponerlo en el Teatro Colón para la CGT, el 25 de noviembre (*El Mundo*, 25–XI–1946, p. 8).

[13] Al despliegue profesional de Ana Serrano Redonnet en espacios institucionales diversos y prestigiosos como los mencionados, desde principio de los años 40, se suman los similares de otras mujeres compositoras e intérpretes, como Ana S. de Cabrera, Sylvia Eisenstein, María Teresa Maggi, Lita Spena, Magda García Robson, María Luisa Anido, Corina H. de Lima, Lía Cimaglia, Zulema Rosés de Lecoigne, Elsa Calcagno o María Isabel Curubeto Godoy, a las que dedicó Jorge Pickenhayn la conferencia «Contribución de la mujer en la música argentina culta», comentada en el órgano periodístico cultural más destacado del gobierno, *Guía Quincenal* (7, segunda quincena de julio de 1947, pp. 15–16). Tam-

Los textos utilizados en la obra provienen del mismo círculo intelectual con que la compositora estaba en estrecha relación. El autor del libro, libreto o argumento —denominaciones todas empleadas por la crítica— fue Miguel Paulino Tato, periodista que compartía con Serrano Redonnet las páginas de *Tribuna*, en las que escribía crónicas teatrales y cinematográficas, así como apostillas generales, de fuerte tono polémico, con el seudónimo de Néstor.[14] De Jijena Sánchez se utilizan poemas de sus libros *Achalay* (1928), *Verso simple* (1941) y sobre todo *Vidala. Letras para cantar con caja* (1936) del cual se extrae en particular la «Oración de los indios a San Francisco Solano»,[15] incorporada al primer cuadro, «Misa–Rumi»; de los magníficos cancioneros obtenidos por Juan Alfonso Carrizo en distintas regiones del noroeste argentino, el resto del material textual, coplas de origen popular, anónimas. Estos escritores, junto a Bruno Jacovella y a Manuel Gómez Carrillo —recopilador de músicas folclóricas del noroeste en la década del 20, compositor y director de coros— presidirán el mapa institucional de organismos dedicados al folklore en estos años.

La protagonista de la obra fue la bailarina tucumana Angelita Vélez —especializada en danzas españolas y folclóricas argentinas—, quien intervino además como coreógrafa de las «danzas nativas», tarea que siguió cumpliendo en la temporada de 1947 (*Democracia*, 19–3–1946, p. 8)[16] y casi todas las del período peronista.[17] Margarita Wallman fue la responsable de los «bailes estilizados», según figura en el programa de mano. Vélez actuaba ya, al menos desde 1945, en peñas y festivales del partido laborista, algunos reali-

---

bién Giacobbe les reserva un sitio privilegiado; suma a las ya nombradas a Pía Sebastiani y Celia Torrá. Giacobbe, Juan Francisco. «La Argentina se expresa en su música». *Argentina en Marcha*, Tomo I (sle [Buenos Aires]: Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, sf [1947]), pp. 83–118, 115–116. Los únicos estrenos de obras escénicas argentinas de 1946 en el Colón fueron obras de dos mujeres: Serrano Redonnet y Curubeto Godoy.

[14] Tato será luego el implacable censor nombrado Director del Ente de Calificación Cinematográfica de Argentina durante el gobierno de María E. Martínez de Perón en 1974 y confirmado por el de Jorge Rafael Videla, hasta 1978. Spinsanti, Romina. «Miguel Paulino Tato: el crítico censor», *Imagofagia*, 5, abril 2012 [online], snp.

[15] Jijena Sánchez, Rafael. *Vidala. Letras para cantar con caja*. (Buenos Aires: sde, 1936), pp. 47–48. Esta poesía estaba ya incluida en Jijena Sánchez, Rafael. *Achalay. Poemas del lugar calchaquí*. (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1929 [1ª 1928]), pp. 63–65. Textos provenientes de estos dos libros había sido ya utilizados por Floro Ugarte (*La Shulca*, 1934), Gilardi (*Palomitay*, 1934), Ginastera (*Cantos del Tucumán*, 1944) y la misma Serrano Redonnet en dos de sus *Seis aires argentinos* (1939).

[16] En ese año la encontramos dirigiendo la Compañía Argentina de Danzas, con la que interviene, por ejemplo, junto a cantantes y bailarines del Colón, en las celebraciones del Día de la Raza (*Democracia*, 12–X–1947, p. 3).

[17] Caamaño, R. *La historia del Teatro Colón, 1908–1968*.

zados en el Luna Park (*El Laborista*, 11–4–1946, p. 2; Ibid., 7–5–1946, p. 5).[18] El futuro presidente tenía conocimiento previo de la bailarina, ya que responde en 1944 a una invitación que le acercaran sus allegados para un espectáculo en el teatro Presidente Alvear el 18 de agosto.[19]

Las fuentes. Partitura y notas

El estado de las fuentes musicales no es el más adecuado para el estudio exhaustivo de la pieza. De las representaciones de 1946 —las únicas que se produjeron, hasta donde sabemos— no quedan registros fonográficos ni audiovisuales; la partitura completa no ha podido aun ser hallada. Contamos con dos manuscritos conservados en el archivo de partituras del Teatro Colón, ambos para piano:[20] el primero —que llamaremos versión A— escrito en lápiz; el otro, en tinta, anotado en fascículos de doce pentagramas —versión B—. Las dos reducciones portan numerosas indicaciones y agregados referidos a movimientos coreográficos y escénicos, carácter, resumen de los cuadros. En 1960 la autora reunió momentos representativos de la obra en una pieza con el mismo título de la de 1946, subtitulada «Suite para pequeña orquesta». Sus borradores y partitura orquestal completa se encuentran en el Museo de Artes y Tradiciones Populares José Hernández de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuya dirección ejerciera durante muchos años Jijena. A partir de estas fuentes intentamos entonces una primera reconstrucción, para lo cual la crítica periodística resulta también de gran valor: ambos corpus, complementarios, resultan suficientes, a nuestro juicio, para los propósitos del presente estudio. Queda claro, sin embargo, que, si además de lo incompleto del material musical, tenemos en cuenta que se trató de un ballet, con todo lo que ello implica en cuanto a la integración de disciplinas y lenguajes, las consideraciones que ensayamos aquí no pueden ser sino provisorias, a la espera de mejores condiciones de análisis que habiliten una evaluación fundamentada de la obra en sí.

---

[18] Tenía su propio espectáculo de danzas, muy elogiado por la crítica (Cf. *Criterio*, N° 961, 15–8–1946, p. 163) en el que intervenían artistas que también actuaron en *Vidala*, como el boliviano Tarateño Rojas, simpatizante peronista. Cf. http://tarateno–rojas.blogspot.com.ar/ Fecha de último acceso: 14–II–2013.

[19] García Salaberry, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida*. (Buenos Aires, edición de la autora, 1950), p. 17.

[20] Existe asimismo una copia fotográfica digital de los mismos en el Instituto de Etnomusicología de la Municipalidad de Buenos Aires.

Al disponer solo de reducciones para piano, el dispositivo instrumental y vocal fue deducido de las notas insertas en ellas y, sobre todo, de las detalladas instrucciones para los ensayos que constan en un conjunto de hojas dactilografiadas existentes en el archivo del teatro. De ellas se infiere que la plantilla consistió en piccolo, flauta, oboe, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, trompas, trompetas, trombón, quinteto de cuerdas, dos arpas, timbal(¿es?), tambor, cajas indias, coro mixto y coro de niños.

El género de la obra resulta problemático. Por el lado de las fuentes, la versión B consigna, debajo del título, «Poema coreográfico», aunque en su última página figure «Final de la ópera», probablemente escrito por un copista del teatro habituado a trabajar en ese género. La versión A la presenta como «Retablo tradicional», asignación que retoma y generaliza la prensa, agregando en ocasiones el subtítulo completo tal como aparece en el programa de mano: «Retablo tradicional en un prólogo, seis cuadros y epílogo», al que se califica como «nueva modalidad lírica» (*Tribuna*, 26–XI–46, p. 8). La pieza mantiene en realidad la estructura de sucesión de estampas folclóricas sostenidas por un libreto, ya establecida en *Tierra* el año anterior, que la prensa define como «poema simbólico»[21] referido a la Madre Tierra y sus dones, para orquesta, cantantes solistas y cuerpo de baile, a la que agrega ahora coros y un argumento en el que se pone en escena una ambiciosa narrativa de la historia nacional.[22]

La idea de retablo en tanto escenas pintadas o grabadas que representan una historia remite indirectamente a su uso como decoraciones del altar, donde estas secuencias aparecen con frecuencia. También refiere al pequeño escenario destinado a las funciones de títeres (DRAE, en línea). Pero indica asimismo el criterio formal en que se basa *Vidala*: la sucesión de viñetas, cerradas en sí mismas, cuyo encadenamiento se explica por un programa establecido en el libreto o argumento. Aparte de esta lógica programática, los cuadros están diseñados en vistas a exponer el repertorio de las danzas y canciones folclóricas más conocidas en una modalidad cuyo antecedente más ilustre y paradigmático, en cuanto espectacularización nativista del

[21] El libro fue de María Celina Neyra de Sola —quien había ya escrito el libreto de *Salomón* de Arturo Luzzatti—. Cantaron Clara Oyuela, Marisa Landi, Emma Brizzio y Carlos Giusti. La puesta en escena correspondió a Blanca de la Vega y la dirección orquestal a la compositora. La música incluía arreglos de temas tradicionales y piezas propias (*Cabildo*, 13–II–1945, p. 8; *Noticias gráficas*, 18–II–1945, p. 6; Ibid., 7–III–1945, p. 11).

[22] Si bien en las notas marginales de la partitura se menciona un recitante, éste no figura en el elenco que interpretó la pieza en el Colón, ni encontramos, hasta el momento, los textos que pueda haber pronunciado.

folklore en ámbitos urbanos, lo constituye el conjunto de Andrés Chazarreta en sus presentaciones capitalinas de la década de 1920. Esta idea de retablo como grilla en la que insertar selecciones del folklore se encuentra asimismo en *Retablo popular*, el libro de Jijena Sánchez publicado en 1952.

Además de estudios como los de Artez o Vega que la abordan desde un punto de vista técnico y contextual, a la vidala se le atribuyen en estos años distintas connotaciones, desde las histórico–sociológicas a las metafísicas. Mittelbach Medina (1946) la estudia en su contexto, ligado a la cosecha de algarroba y al carnaval.[23] Jijena Sánchez la define como

> una de las más puras expresiones del alma argentina por lo que tiene de sincera y honda, de sencilla, noble y graciosa. Savia indoespañola corre por su talle y colorea sus flores. En suma, es semilla española germinada en América, con el riego, el sol y el aire de la argentina.[24]

En 1947, Juan Francisco Giacobbe incluye a la vidala en la primera sus «cuatro grandes expresiones y zonas de expresiones» que constituyen el folklore argentino, esto es, la música calchaquí: «La entraña de la vida, la negrura de la fatalidad, el estoicismo del hombre frente a lo irremediable, vibra en la arquitectura rupestre y mineral de la Vidala [que es] un símbolo y un plasma, una verdad y una semilla».[25] No resulta entonces extraño que se la haya elegido como alegoría central de la obra.

Tema

El programa del teatro indica las secciones de la obra, identificadas con un título y, en la mayor parte de los casos, un subtítulo entre paréntesis:

Prólogo. La Puna (América, la Naturaleza y la Raza).
Cuadro I. Misa Rumi (La Religión)
Cuadro II. Boda Serrana (La Familia)
Cuadro III. La Montonera (La Patria)
Cuadro IV. La Feria de Sumalao (El Trabajo)
Cuadro V. La cosecha de la algarroba

---

[23] Mittelbach Medina, Domingo. «La vidala en el paisaje autóctono». *Lyra*, IV, N° 40–41 (Buenos Aires, nov.–dic. 1946), snp.

[24] Jijena Sánchez, R. *Vidala. Letras…*, p. 12.

[25] Giacobbe, J. F. «La Argentina se expresa…», pp. 98–99.

Cuadro VI. «Chacarera» (La Fiesta)
Epílogo (Vuelta a la Naturaleza).[26]

En los manuscritos se indica que hay interludios, seguramente instrumentales, que separan casi todas las escenas, aunque no quedó partitura de los mismos, ya que las existentes estaban destinadas a los ensayos de cantantes y bailarines y por lo tanto no era necesario reducirlos.

El extenso texto del programa de mano, idéntico al que apareció en el diario *Tribuna* el día del estreno, expone el argumento de la pieza. En la Vidala, surgida en la naturaleza agreste del norte argentino, se encarnan

> los desgarramientos íntimos del indio, primero, del criollo, después (…) Partiendo de aquel génesis telúrico, en cuya concepción se funden dos elementos básicos: América y la Raza, el argumento de «Vidala» demarca luego, en sucesivas estampas evocadoras, los jalones fundamentales que señalan su ruta secular a través del norte argentino, desde el altiplano a la selva santiagueña, pasando por los valles calchaquíes y las sierras tucumanas.

En este tránsito espacial y temporal va incorporando distintos elementos:

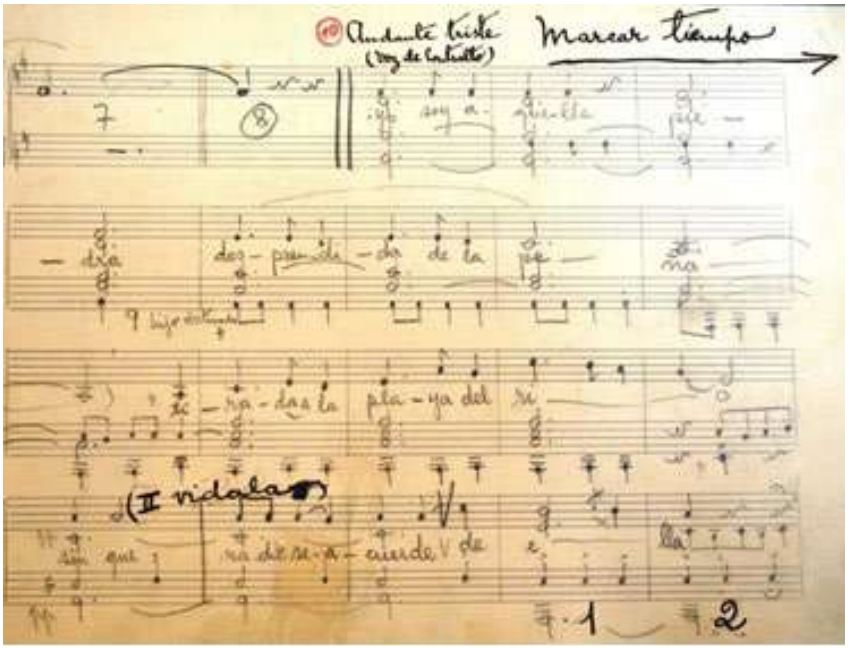
> enriquece la monotonía de su ritmo primitivo con la gracia de las coplas hispanas, y se transforma en una melodía de gama múltiple: el Cristianismo le imprime su eco sacro, las gestas de la Patria le prestan el tono épico y las Fiestas del Trabajo y de la Familia la animan con airoso regocijo. (…) inspirándoles danzas y bailes que son como otras tantas expresiones naturales de su medio y de su clima, de sus deseos e inquietudes.

La Vidala llega hasta Santiago del Estero; en adelante, se produce el choque con elementos hostiles, ante los cuales la Vidala «se repliega y retoma por la senda en que trazó su cauce inalterable, para refugiarse al amparo de las cumbres y los volcanes, junto a cuyo fuego habrá de perdurar eternamente» (todas las citas en *Programa* y en *Tribuna*, 23–XI–1946, p. 8).

[26] Entre estos números explicitados en el programa y los manuscritos musicales existen diferencias de numeración, así como secciones que no corresponden exactamente a los cuadros definitivos. Es posible que se hayan realizado ajustes no registrados en el material previo.

Variación I: lo indígena

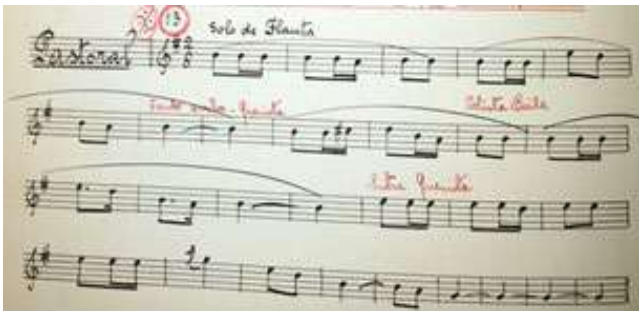
El primer núcleo temático corresponde entonces al universo indígena, en el que se presentan los sucesivos «nacimientos»: de la caja, la quena, las antaras, las collahuas. Se ubica en la Introducción, en la que, luego de un preludio orquestal, según anotaciones en el manuscrito, entra Vidala, recoge piedras y asiste al nacimiento de la caja ilustrado por el ritmo ternario característico de la vidala, ejecutado por tres de esos instrumentos. El mismo ritmo sostiene una armonización vocalizada en fa sostenido menor, a cargo del coro interno, que precede la «copla quichua» (en la gama de la menor antigua), en la que «el nativo llora su espantosa soledad», cantada por la contralto en el foso:[27]



Ejemplo 1. *Vidala.* Versión A, snp.

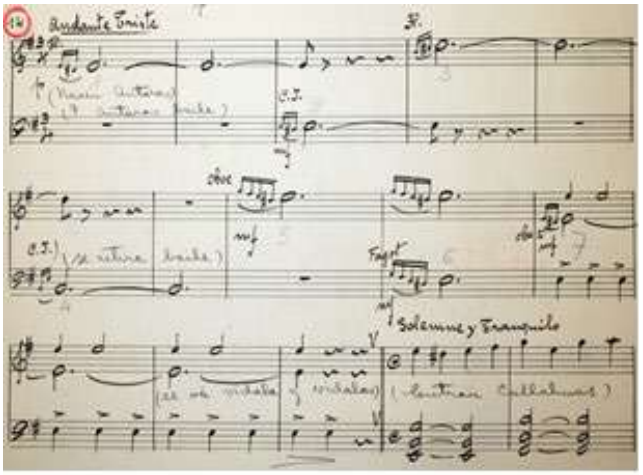
En la sección siguiente, «Pastoral», ingresa el quenista, quien en su danza mima el solo de flauta:

[27] El texto es traducción de un original en quichua; ambas versiones figuran en Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*. (Tucumán: Violetto, 1934), p. 107.



Ejemplo 2.
Vidala. Versión B, p. 7.

Le sigue la aparición de las antaras, que danzan sobre un inciso alternado entre las maderas:



Ejemplo 3.
Vidala. Versión B, p. 8.

Ingresan luego las collahuas[28] con la lenta melodía del preludio; desemboca en un baile de progresiva animación —un kaluyo— que incorpora el motivo de la quena para cerrar el cuadro.[29]

Previsiblemente, la pentatonía está muy presente en la construcción melódica; coexiste con escalas modales, bimodales y tonales, según corresponda

[28] Mujeres pertenecientes al grupo étnico del mismo nombre (o collagua, en otras versiones), comunidad indígena de antigua presencia andina.

[29] En el programa, este conjunto aparece como Introducción, pero en los manuscritos figura como Cuadro 1.

a las especies folclóricas evocadas. Determinadas configuraciones sonoras, combinaciones instrumentales y ornamentaciones evocan instrumentos y conjuntos nativos, lo que se especifica en algunos tramos de la partitura. En el cuadro quinto de la reducción el tenor canta una de las expresiones más genuinas de la herencia indígena: la baguala, trifónica, acompañada aquí con una insistente cuarta aumentada. Puede sorprender que no se haya utilizado esta especie para la representación del mundo prehispánico. Una de las razones puede residir en que en la vidala el proceso de mestizaje es más evidente y en consecuencia permite insertarla en la construcción histórica que la obra propone, como veremos.

Estos son los materiales asociados de manera directa, programática, a la música indígena,[30] proveniente, en todos los casos, del área andina que desde Perú y Bolivia se interna en el noroeste argentino. Prosigue así, por el lado musical, la tradición de compositores que, al buscar su inspiración en el mundo precolombino, lo hicieron casi exclusivamente en el imaginario incaico y sus derivaciones.[31] Así, un rápido e incompleto recuento de obras con estas características, de diversos géneros, compuestas desde principios de siglo hasta los años de esta *Vidala* registraría las tempranas *Canciones incaicas* de Alberto Williams (dos colecciones, 1909 y 1912); *Zupay* (1910), *Evocaciones indígenas* (1918–1919), *Atipac* (c. 1920), *Danza indígena* (1924) y *Coyas bajando la montaña* (1947), de Pascual de Rogatis; *Suite incaica* (1925), *Corimayo* (1926), *Las vírgenes del sol* (1927), *Chasca* (1939) y *La vidala* (1942), de Enrique Mario Casella; *Los hijos del sol* (1927) y *Aclla Kuranko* (1929) de Athos Palma; *Cuarteto de cuerdas* N° 2 op. 3 «Incaico» (ca. 1924) y «Danza incaica» (incluida en *Lázaro*, 1927), de Constantino Gaito; *Cuatro cantos incaicos* (1924) y *Concierto aymará* (1941–42) de Luis Gianneo; *Los Incas* (1930) de Alfredo Schiuma; *Lamento indio* (1938) de Pascual Quarantino; *Amerindia* (1940) de Héctor Iglesias Villoud; *Aanyyay* (1940) y *El inca triste* (1942) de Luis Milici; *Apurimac* (1944) de Emilio Napolitano; *Chasca* Ñahuí (1944) de Ángel Lasala; «Vidala» y las dos piezas en modos pentáfonos de los *Preludios americanos* de Ginastera (1944), además de incontables vidalas, norteñas, yaravíes, huaynos o bailecitos de diversos autores. Gilardo Gilardi, con quien Ana Serrano estudió composi-

[30] La suite de 1960 culmina con un «tema calchaquí», que proviene de una vidala insertada en el cuadro 7 de las reducciones pianísticas.

[31] Melanie Plesch plantea un deslizamiento del «imaginario incaico» hacia el «imaginario norteño», más general e inclusivo. Plesch, Melanie. «La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino». Bardin, Pablo (ed.) *Los caminos de la música. Europa y Argentina.* (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55–110, 97.

ción, había escrito, hasta esta época, *Evocación quechua* (1929), *Canción de cuna india* (1935), con texto de su alumna, *Preludio sobre un tema indígena* (1941), *Quinteto pentáfono* (1939) y el *Segundo cuarteto pentáfono* (1942). Un renglón especial lo ocupan las piezas inspiradas en *Ollantay*, desde el drama lírico, con libreto de Mercadante, de Gaito (1926), los tres preludios de Pascual de Rogatis (1921), o los cinco coros de Gilardi (1939) destinados a la representación de la tragedia reescrita por Ricardo Rojas[32] hasta al tríptico sinfónico homónimo de Ginastera (1947).[33]

La década de 1920 condensa una parte significativa de las producciones con estas características. Sus razones podrían radicar, entre otras, en la aparición del influyente libro de los D'Harcourt (1925) sobre la música de los incas;[34] las recopilaciones de músicas del noroeste realizadas por Manuel Gómez Carrillo; las de «música precolombiana» recogidas por el boliviano Manuel José Benavente en La Paz, Sucre y Cuzco, junto a otras tomadas de «cantores populares peruanos agregados a una compañía de Dramas incaicos», publicada por el Instituto de Literatura Argentina dirigido por Rojas, autor del prólogo;[35] las de Daniel Alomía Robles en Perú,[36] mencionado, al igual que los anteriores, por Rojas en *Eurindia*, su decisivo ensayo de 1924.[37] Indica allí que en Buenos Aires esas expresiones se escucharon en el Odeón, en el Instituto de Conferencias de *La Prensa*, en la Facultad de Filosofía y

---

[32] Señalemos, tangencialmente, dos piezas musicales relacionadas con este escritor: De Rogatis le dedica los dos números de sus *Evocaciones indígenas* y Gómez Carrillo compone su *Vidala del regreso* sobre un texto suyo de 1921, dedicada «A la memoria del Ilustre Gobernador de Santiago del Estero D. Absalón Rojas», su padre.

[33] Este repertorio ha sido extraído o confirmado, en la mayoría de los casos, mediante la consulta de las entradas correspondientes a cada compositor mencionado publicadas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

[34] D'Harcourt, Raoul et Marguerite. *La musique des Incas et ses survivences*. (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925).

[35] *El canto popular. Documentos para el estudio del folk–lore argentino*. (Buenos Aires: Coni, 1923). Contiene consideraciones generales sobre los temas incaicos por Vicente Forte.

[36] Cabe señalar que estos músicos fueron simultáneamente recopiladores y compositores; como tales, procesaron en sus propias obras los frutos de ese trabajo. Sobre sus enfoques teóricos y métodos de recolección no podemos extendernos aquí.

[37] Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. (Buenos Aires: Librería La Facultad, 1924), p. 248. Vega agrega los aportes de José Castro y Leandro Alviña. Vega, Carlos. *Música sudamericana*. (Buenos Aires: Emecé, 1946), pp 12–30. Rojas había escrito en el primer número de la revista *Música de América*, en 1920, dirigida por Gastón Talamón, donde se publican asimismo partituras de recopilaciones realizadas por Gómez Carrillo en el noroeste argentino. Cf. Wolkovics, Vera. *Música de América: las partituras contenidas en Música de América* (Buenos Aires: Teseo/Biblioteca Nacional, 2012).

Letras, en el Consejo Nacional de Mujeres, en la sala de *Diapasón*, en algunos casos con el patrocinio y comentarios del propio escritor[38] (Ibid.: 249). Destaca asimismo las presentaciones de la cantante Patrocinia Díaz y de la bailarina boliviana Kantuta, quien ejecutó «una danza de las Vírgenes del Sol, un zapateado de Mecapaca y un baile de los indios del Beni».[39] Explica luego que la música indígena se funda en la escala pentafónica, más característica en los imperios andinos. Los colores locales se acentúan por el uso de instrumentos autóctonos como el erquencho y la quena. Se expresa en «cantos emocionantes» como el yaraví y el huaino, en «danzas de ritmo enérgico o alado», himnos religiosos, marchas guerreras, temas imitativos de la naturaleza local.[40] Resulta sencillo reencontrar estas características en innumerables partituras de inspiración indigenista como las antes mencionadas.

La escalística concentra el interés privilegiado de la mayoría de las composiciones y llega incluso a figurar como subtítulos de las piezas, como ocurre en las que integran la *Suite incaica* de Casella, en las que se aclara para cada una el uso de las escalas: incaica, indígena pura, mestiza e indígena y mestiza.[41] Sin embargo, es usual que giros provenientes de esas escalas se inserten en contextos tonales desarrollados, sean acompañados por armonías con cromatismos o regionalizaciones inesperadas y puestos en acto mediante recursos instrumentales virtuosísticos: *Coyas bajando la montaña*, de De Rogatis, es un ejemplo convincente. El campo semántico evocador de lo «arcaico», según las representaciones de sectores eurocultos, se consigue mediante el paralelismo de acordes a menudo sin tercera, acordes y cadencias de escasa tensión, ritmos armónicos lentos, figuraciones repetitivas que sugieren movimientos de cortejo, si son lentos, o de danzas si son vivos, así como los extensos *ostinati* en distintas zonas registrales. Esto se observa desde las piezas de Williams y Gaito hasta el Ginastera de *Ollantay*, pese a sus notables diferencias. Algunas de las propiedades musicales mencionadas se aplican, en líneas generales, también a nuestra *Vidala*.

Como consecuencia, por una parte, de las limitaciones en el conocimiento efectivo y teóricamente orientado de las músicas aludidas, su orga-

---

38 Rojas, R. *Eurindia…*, p. 249

39 Ibid., pp. 242–243.

40 Ibid., pp. 247–248.

41 Casella, Enrique Mario, *Suite incaica* (reducción para piano), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1965. Se indica que fue «ejecutada con gran éxito en la Sociedad Sarmiento de Tucumán con motivo del centenario de la Independencia de Bolivia el 6 de agosto de 1925». Casella había recorrido la provincia de Tucumán con Carrizo en 1935, según señala el escritor. Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Tucumán*. Tomo I. (Buenos Aires–México: Espasa Calpe, sf [1937), p. 313.

nización sonora intrínseca,[42] sus contextos culturales y simbólicos, así como los sistemas sociocomunicativos de producción y recepción, y por otra los drásticos recortes efectuados para insertarlos en los proyectos estético–conceptuales en los que esas músicas se incorporaban, los resultados permanecen por lo general en un plano de superficie. Aparecen como color local que no compromete niveles estructurales del discurso pero que resultan efectivos en la convocatoria a un imaginario consensuado sobre las referencias culturales a que apuntan, nostálgicas de las grandes culturas precolombinas cuyos restos, muy mestizados, persisten en el Noroeste argentino.

La reflexión sobre las culturas originarias y el conflicto de su integración a la idea de nacionalidad incesantemente revisitada prosigue hasta los años de *Vidala*. La instalación intensiva de esta problemática en los comienzos del peronismo se verifica en el debate teórico, en la vida institucional, en las decisiones políticas y se tematiza en la vida social.

Desde el punto de vista académico, se habían creado instituciones destinadas al estudio de las culturas locales, como la Sección de Musicología Indígena, ya en 1931, a cargo de Carlos Vega, en el Museo de Ciencias Naturales, que pasa a llamarse Instituto de Musicología Nativa en 1944. En los trabajos de recopilación de los años centrales de la década del 40, dirigido a las manifestaciones folclóricas, aparecen referencias a las músicas indígenas, como en el libro sobre folklore de Tucumán de Isabel Aretz,[43] publicado el mismo año de *Música sudamericana* (1946) de Carlos Vega, cuyo primer capítulo refiere a las músicas precolombinas. En sus audiciones radiales «La música nacional» de 1947 Serrano Redonnet dedicaba un concierto completo a la «influencia de los temas indígenas en la creación culta» (*Guía Quincenal*, 6, 1ª quincena de julio 1947, p. 88); es muy probable que este tópico figurara ya desde antes en su tarea radiofónica.

En la vida musical de estos años aparecen con relativa frecuencia audiciones dedicadas a estos temas, como los recitales «Primeros cantos de América», realizados por Lisa Marchev en 1947, que comprendía «poesía y música precolombiana (…) ritmos musicales auténticos de las distintas civilizaciones americanas» (*Democracia*, 7–x–1947, p. 9), «basado en el arte de los pueblos maya, azteca, incaico y guaraní» (*Guía quincenal*, 11, segunda quincena

---

[42] Para las soluciones pentatónicas utilizadas en su *Huemac*, De Rogatis se habría basado en las consideraciones sobre el empleo sistemático de estas escalas que aparecen en el *Tratado de Armonía* del belga François Gevaert. García Morillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984), p. 212.

[43] Aretz, Isabel. *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*. (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946).

Figura 1. *Noticias gráficas,* 13–II–1945, p. 2.

Figura 2. *El Laborista,* 31–VII–1946, p. 6.

de setiembre 1947, p. 65) con la dirección musical de Luis Gianneo y de Emiliano Aguirre en los coros.

En otro plano, la atención hacia estos temas aparece asimismo en manifestaciones populares. Así, en los carnavales porteños de 1945 desfilan «varios indios, trajeados con auténticas ropas del Altiplano y tañendo sus instrumentos musicales con verdadera calidad de artistas» (*Noticias gráficas*, 13–2–1945, p. 2), muy apreciados por la concurrencia. El diario, que recibe la visita de «un indio auténtico» (Figura 1), se regocija por el cambio de signo con que se considera al indígena en el presente —ya que hasta entonces cumplía el papel del individuo peligroso, salvaje o malvado— y evalúa «saludable comprobar cómo lo autóctono está prendiendo en el alma de Buenos Aires, llevando al hombre de la calle porteña hacia el cariño de las cosas nuestras» (Id.).

Las políticas oficiales en estos años hacia el mundo indígena fueron contradictorias. Revelan no solo distintas concepciones en el seno del estado, sino la parcelación del mismo entre fracciones del arco ideológico convocado por el peronismo y la consiguiente distribución de espacios institucionales. Se crean organismos como la Dirección Nacional de Protección del Aborigen, en 1946; se insta a preservar las lenguas nativas en el Plan Quinquenal y se sancionan instrumentos legales en el mismo sentido —aunque

Figura 3. *Argentina en Marcha,* portada (1947).

más declarativos que efectivos, según los especialistas[44]—, pero se expulsa, ese mismo año, a los coyas que llegaron desde la puna a la capital, portando incluso sus instrumentos musicales (Figura 2) con sus reclamos de tierras, en el célebre «Malón de la Paz»[45] (Valko: 2007; Lenton: 2010).

La iconografía que aparece en publicaciones oficiales paradigmáticas como *Argentina en Marcha* (1947) ofrecen una visión integradora novedosa: la Patria tiene rasgos indígenas, su gorro frigio es coya y lleva un sol –doble remisión al de mayo y al incaico (Figura 3).[46]

---

[44] Véase Tesler, Mario. *Los aborígenes durante el peronismo y los gobiernos militares (*Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989); Marcilese, José. «Las políticas del primer peronismo en relación con las comunidades indígenas». *Andes* [online], vol. 22, N° 2 (Salta, julio–diciembre 2011), snp.

[45] Véase, entre otros, Valko, Marcelo. *Los indios invisibles del Malón de la Paz: de la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*. (Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2007); Lenton, Diana. «The *Malón de la Paz* of 1946. Indigenous descamisados at the Down of Peronism», Karush, Matthew; Oscar Chamosa (ed.), *The New Cultural History of Peronism* (Durham and London: Duke University Press, 2010), pp. 89–111.

[46] Ignacio Pirovano, Director del Museo de Arte Decorativo, encargó al escultor argentino Sesostris Vitullo, residente en París, una cabeza de Eva Perón, que el artista realizó en 1952. La obra, titulada *Eva Arquetipo–Símbolo*, sensible a ciertas formas de abstracción, representa a Eva con rasgos indígenas y se aparta así radicalmente de la iconografía canónica vigente.

Sin embargo, en manuales educativos del peronismo se lee, en 1947, que «cuando la Argentina recibió en su suelo a los primeros hombres blancos, no pasaba de ser una tierra salvaje, con unos indios muy poco diferentes de los animales silvestres y hoy es lo que sabéis. ¿Quién transformó todo? El hombre. ¿Qué hombre? El europeo».[47]

Del lado del nacionalismo católico al que pertenecen los dirigentes más relevantes del nuevo elenco cultural oficial la consideración de lo indígena no es nueva. En el programa de *Vidala*, luego de la mención a las coplas indígenas, se afirma, recordemos, que la obra avanza «partiendo aquel génesis telúrico, en cuya concepción se funden dos elementos básicos: América y la Raza». En los capítulos introductorios de las recopilaciones de Carrizo hay por lo general consideraciones detalladas de la poesía de origen indígena y de lo que queda de ella en la tradición oral actual. Para Carrizo, dos caudales nutren nuestro acervo:

> la tradición hispánica que nos vincula con la portentosa cultura grecolatina iluminada por la revelación cristiana y la tradición india que pervive todavía como flor silvestre en las cadencias tristonas de las antaras y las quenas, en las guardas policromas de los ponchos calchaquíes o pampas y en las leyendas y en los mitos de las cumbres, de los bosques y de los ríos (*Guía Quincenal*, 6, primera quincena de julio 1947, p. 14).

En su conferencia de difusión del Plan Quinquenal afirmó que «los cantares conservados hoy en quichua son morfológicamente e ideológicamente españoles» (*Democracia*, 12–3–1947, p. 7). Según su discípulo Bruno Jacovella, la preocupación central de Carrizo fue

> la conquista de las naciones indígenas del noroeste argentino por la civilización y la dominación española. Soñó con asentar el sistema educacional argentino sobre un universo de experiencias culturales y espirituales en que se fundían la religiosidad (…) católica y la tradición hispánica acriollada en esta América.[48]

Para Jijena Sánchez (1940: pp. 11–12), la poesía tradicional del norte es heredera del Siglo de Oro, «coincidente con el hecho maravilloso y provi-

---

[47] García, Manuel P. *La Nueva Argentina*. (Buenos Aires: Acteón, 1946), p. 70. Se trata de un texto de divulgación o propaganda del Plan Quinquenal para niños, en forma de diálogos entre dos hermanos, su padre y su tío.

[48] Jacovella, Bruno. «Introducción». Carrizo, Juan Alfonso, *Selección del Cancionero de Catamarca*, Buenos Aires: Relme, 1987) pp. 7–23, 9–10.

dencial de la Conquista y colonización de América. En algún caso, el «indigenismo» se presenta como uno de los peligros para la correcta valoración del folklore nacional, aunque es «menos importante en nuestro país que en otros por la escasa gravitación de los contados ingredientes aborígenes (aunque de innegable mérito artístico) que se han incorporado», se afirma en *Balcón*.[49] En definitiva, lo central es el triunfo de la España católica, cuya herencia vive en América. Pensamiento recurrente en la época, el indígena es fijado en el pasado, reducido a las supervivencias cristianizadas de las grandes civilizaciones del noroeste, encapsulado en lo mítico y excluido de la historia viva.

Como observa con justicia Jacovella, el proyecto de Ricardo Rojas era similar, pero sin catolicismo ni hispanismo.[50] En realidad, en la obra de Rojas se observa una progresiva transformación de su visión del indígena. Si en *El país de la selva* aparece en descripciones casi antropológicas en las que se analizan las barreras idiomáticas, la perplejidad del indio ante objetos del blanco de las estancias –un piano, el espejo y sus dificultades para sumarse al proyecto civil de la nación, ante el cual huyen a «refugiarse en las breñas más recónditas la selva» o se someten »al régimen de la nueva vida (…) empuñando el hacha civilizadora en los obrajes de la región»,[51] en *Blasón de Plata* se intenta una comprensión histórica que jerarquiza las culturas de los Andes, «columna dorsal de esas grandes civilizaciones precolombinas»,[52] en la cual

> antepasados y hermanos en la comunidad de la patria (…) han sobrevivido para mostrar a los hombres de ahora —blancos nutridos en sus pechos ubérrimos— cómo fueron los hijos de bronce que el sol de las Indias calentó en las entrañas de nuestro suelo materno.[53] (Ibid.: 49)

---

[49] Berdina, Osvaldo. «Nuestro folklore. Su valoración apostólica». (*Balcón*, 14, 6–IX–1946, snp [3–4]), p. 3. Esta revista era dirigida por el sacerdote Julio Meinville; escribían en ella José León Pagano, Juan Sepich, Ignacio Anzoátegui, Máximo Etchecopar y Mario García Azevedo, entre otros.

[50] Jacovella, B. «Introducción», pp. 7–23, 18. Rojas, señala el mismo Jacovella, iba a prologar la recopilación *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)* (1926), de Carrizo, pero algunas desavenencias lo impidieron; lo reemplazó en la tarea Ernesto Padilla.

[51] Rojas, Ricardo. *El país de la selva*. (Buenos Aires: Eudeba, 1966 [1ª. 1907]), pp. 36–37, 50 y 40, respectivamente.

[52] Rojas, Ricardo. *Blasón de plata*. (Buenos Aires: Losada, 1954 [1ª. 1910]), p. 58.

[53] Ibid., p. 49.

Su presencia no debe buscarse solo en la etnología o la estadística, sino en su persistencia en innumerables aspectos de la vida y la cultura de la nación, ya que ésta no reposa «en la pureza fisiológica de las razas (…), sino en la emoción de la tierra y la conciencia de su unidad espiritual, creada por la historia, por la lengua, por la religión, por el gobierno, por el destino».[54] El proyecto integrador y abarcativo de la nación en el que se empeña Rojas constituye la matriz desde la que se aborda el problema. La «argentinidad» —término que acuña—, fuerza territorial y popular que sostiene «el alma prístina de la nacionalidad», no desdeña para su constitución «indios, ni negros, ni españoles, ni europeos: de todos ellos formó su progenie».[55] El pensamiento se hace más sistemático en *Eurindia*, donde se estudia la continuidad de la tradición, que aunque determinados hechos históricos parezcan interrumpirla, fluye subterráneamente en una «intrahistoria popular (…), más esencial que la historia externa»,[56] en la que figuran Atahualpa, Tupac Amaru, la idea de coronación de un descendiente inca, el sol en la bandera, la liberación de los mitayos por Moreno, la evocación de reyes indios en el himno, los cantos y la arqueología.

El símbolo del árbol, que utiliza como alegoría orgánica, tiene como raíz las civilizaciones americanas; su tronco lo conforman «los coloniales»; las ramas, «los patricios»; la fronda, «los modernos»; fruto y flor, la filosofía y el arte, respectivamente (Ibid.: 147–150). Este conjunto de ideas, madurado en los años 20, había hecho su camino y circulaba, también como «intrahistoria», en el complejo y ramificado mundo del pensamiento nacional. A mediados de los '40, y a pesar del posicionamiento de Rojas en la oposición al peronismo,[57] sus prolongaciones continúan vigentes y resuenan en la obra que nos ocupa. Volveremos sobre ello.

---

[54] Ibid., p. 97.

[55] Rojas, Ricardo. *La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación 1810–1816*. (Buenos Aires: La Facultad, 1922), p. 396.

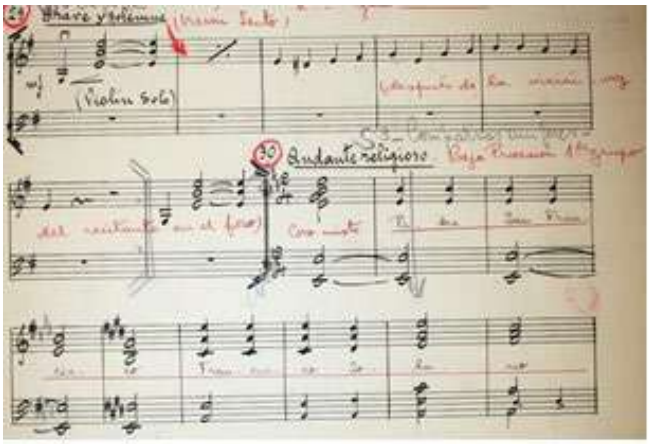
[56] Rojas, R. *Eurindia…*, p. 177.

[57] Rojas había adherido primero al socialismo y luego al radicalismo. Fue candidato radical a senador de la Capital Federal por la Unión Democrática en 1946. Los diarios peronistas no pierden ocasión de hacerlo blanco de sus críticas. Véase, por ejemplo, el durísimo artículo que le dedica *El Laborista* (3–I–1947, p. 5), en relación con sus consideraciones negativas sobre el Plan Quinquenal y sus reclamos por un premio literario que se le habría negado.

Variación II: la religión

El segundo cuadro de los manuscritos, convertido en primero en la versión final, está dedicado a este núcleo. En escena se suceden procesiones portando la cruz, banderas y luego la imagen de San Francisco Solano, compuestas por los coros —a los que está dedicado casi todo el material musical, alternando el de mujeres, de hombres, mixto y de niños— acompañados por «músicos típicos» y, detrás, la Vidala. En esta ceremonia del Misachico se representan las tradiciones católicas asumidas por las comunidades indígenas; en ellas coexisten himnos y cantos religiosos con ritmos e instrumentos autóctonos.

El cuadro se estructura en base a dos ejes: el primero está conformado por plegarias generales, progresivamente centradas en la figura de la Inmaculada, sobre textos del cancionero folclórico. El segundo está dedicado a San Francisco Solano, a partir de los versos —levemente modificados— de Jijena Sánchez, precedidos por un solo de violín que remite, como es obvio, al instrumento musical y evangelizador del santo. Retoma uno de los temas de la introducción, cuya cabeza interviene como elemento unificador en distintos momentos de la pieza. En la partitura está anotado en este punto «visión del Santo», probablemente de la imagen del mismo que participa de la procesión. El texto consiste en una plegaria de los indios a Francisco Solano para pedir su protección. Es un sencillo coral, a cargo del coro mixto, con numerosas alternancias entre mi menor y mayor.



Ejemplo 4. *Vidala*. Versión B, p. 16.

Es evidente que la selección apunta a figuras del culto católico más cercanas y vigentes en la religiosidad popular, aquellas a las que los colectivos representados se sentían más próximas: la Virgen madre y el santo protector, al que las coplas llaman incluso «Alférez mayor», cargo que designa una autoridad comunal en las colectividades andinas. Por otra parte, como la pieza intenta un recorrido histórico, esta escena cumple la función de hacer presente el mundo colonial, pero visto desde su persistencia en un ritual actual.

En el contexto de la obra, estas escenas muestran el proceso de cristianización y la gestación de formas de expresión surgidas del mestizaje, sin problematizar el proceso ni la situación social reales por las cuales se impuso el catolicismo. Desde el punto de vista escénico, funcionan además por su colorido, por el movimiento de las distintas procesiones en escena y por el carácter colectivo del cuadro, verdadera imagen de retablo.

Invocaciones a Dios y a la Virgen se expanden también hacia otros momentos de la obra. En la escena de la boda —cuyo subtítulo es, recordemos, La Familia— durante el cuadro II, se entona con ritmo de zamba esta estrofa, proveniente de *Achalay*: «Ponete el vestido blanco/ ponete el manto celeste/ y andá decirle a la Virgen/ que nos junte para siempre».[58] En el tercer cuadro aparecen vivas a Dios y la Virgen proferidos en estribillos federales. En el quinto, otra zamba porta una variante del «Dios te salve María» en la ofrenda de una flor.

La insistencia en el tema religioso, ligado no solo a la fe sino también a la familia, el trabajo y la historia, para lo cual se seleccionan coplas, villancicos y otras formas poéticas populares develan y afirman la militancia católica de los creadores del espectáculo —Carrizo, Jijena Sánchez, Tato— y de las principales autoridades de los organismos culturales oficiales —Marechal, Jacovella, Musacchio, Ponferrada, Martínez Zuviría, Carlos Ibarguren—. La mayoría de ellos provenía de los Cursos de Cultura Católica, centro formador de cuadros que inició sus actividades en 1922. A las numerosas manifestaciones de Carrizo que enfatizan el componente religioso en la cultura nacional se suman las de Jijena, por ejemplo, en su conferencia «La tradición cristiana del pueblo argentino» de 1947:

> el estudio de la cultura popular tradicional de la patria nos lleva como de la mano a la consideración de su vida espiritual impregnada de la fe y el sentimiento cristiano, hasta tal punto que, si dejáramos de lado en un esbozo cualquiera este aspecto de la vida de nuestro pueblo torceríamos la verdad histó-

[58] Jijena Sánchez, R. *Achalay….*, p. 35.

rica hasta desconocernos a nosotros mismos. Y no podía ser de otro modo (…) un pueblo heredero por los caminos del espíritu y la sangre de la nación misionera por excelencia, España. (*Guía Quincenal*, 9, segunda quincena de agosto 1947, p. 14)

En las celebraciones del Día de la Tradición de ese mismo año, el Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Antonio P. Castro, afirmó la necesidad de «velar por la conservación del alma nacional (…) con la mirada puesta en la patria que, junto a la religión heredada, nos fortalece en nuestras luchas y afanes, en magnífica conjunción de Dios y Patria» (Ibid., p. 3). En 1947, Marechal celebra «la implantación de la enseñanza religiosa en las escuelas, [con la que] el nuevo Estado argentino reconoce la naturaleza trascendente del hombre y su destino sobrenatural».[59] La frondosa actividad que las derechas nacionalistas, católicas e hispanistas, venían desarrollando desde la década anterior, cuyo candidato fue Perón en las elecciones del '46, accedió ahora a un espacio en el corazón del poder político para desarrollar sus programas. Y para ponerlos en escena en el marco de los aparatos artísticos y culturales más prestigiosos.

Variación III: la historia patria

En su descenso que es a la vez geográfico y cronológico, la Vidala es testigo de hechos trascendentes de la historia nacional, según la perspectiva de los autores. Un soldado que parte a la guerra —aunque no se explicita, podría aludir, de manera genérica, a las de la independencia— se despide de su amada mediante una vidalita, de bellísimo texto, luego de la cual el coro interno entona, sobre diseños ya empleados en secciones previas, conocidas estrofas montoneras, mientras en escena se desarrolla el movimiento de las tropas: «Viva Dios, viva la Virgen/ viva la cinta punzó/ viva la celeste y blanca/ viva la Federación».[60]

El estilo que le sigue es la forma folclórica elegida para convocar a las «Sombras de Heredia y Dorrego», a quienes se ruega por la Patria que pro-

[59] Marechal, Leopoldo. «Proyecciones Culturales del Momento Argentino». *Argentina en marcha*, Tomo I (sle [Buenos Aires]: Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, sf [1947]), pp. 121–136, 126.

[60] La cuarteta, incluida en un texto partidario de Juan Facundo Quiroga, figura en Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de La Rioja*. Tomo II. (Buenos Aires–México: Espasa Calpe, sf [1942]), p. 67.

teja a los hijos de esta tierra en la que «con gloria la fama de Ustedes vive».[61] Aunque en la partitura figura solo una línea melódica, la indicación «dúo» sugiere que fue cantada probablemente en terceras paralelas, habitual en estas canciones.

La escena siguiente sugiere, por las anotaciones marginales de la partitura en que figuran «montoneros», «gauchos» e «indios», por los indicios previos, los toques de trompeta que se repiten en eco y el carácter tumultuoso y reiterativo de las configuraciones musicales, su función como representación de una batalla. El programa lo indica de manera sucinta: «Y ya en plena epopeya, cantan las voces másculas de los montoneros con ecos que traen reminiscencias de clarines». Inestable en las indicaciones de compás, aunque en un permanente tempo veloz, se suceden distintas secuencias breves que incluye el kaluyo ya escuchado en otros cuadros, para desembocar, luego de un crescendo y acelerando vertiginosos, en el malambo que cierra el episodio.

La elección de las montoneras y de Rosas como episodio específico y central de la historia nacional —en las demás escenas lo histórico aparece difuso o diluido en el mito— cobra significación en el contexto ideológico de la época, en momentos en que la versión revisionista de la historia entronca con el peronismo en algunos de los teóricos que lo apoyan, como Atilio García Mellid, quien afirma precisamente en 1946 que: «Por obra del coronel Perón se ha puesto en marcha, una vez más, la prístina levadura histórica argentina (…) la verdad simple es que nuestra democracia ha sido fundada por los caudillos y sostenida por la montonera».[62] Sin embargo, los comentarios de Carrizo a los versos de contenido histórico incluidos en sus cancioneros son inequívocamente antirrosistas, en sintonía con la persistencia del panteón liberal en el pensamiento y las decisiones oficiales del primer peronismo y en contraste con el revisionismo asumido por intelectuales de su misma formación de pertenencia. Por su parte, el único film dirigido por Tato en 1952, *Facundo, el tigre de los llanos*, tampoco adhiere al fervor rosista. El texto que menciona a Heredia y Dorrego incluye una crítica a Oribe, y en nota al pie Carrizo lo considera como proveniente de un observador neutral, lo que equilibraría la cuarteta precedente. La elección de versos de tan fuerte referencialidad quizás se deba a la necesidad de presentar sintética y claramente la época: la obra no era el sitio para discusiones historiográficas. Toca

---

[61] Los versos provienen de Carrizo, J. A. *Cancionero Popular de Tucumán*…, p. 431. En nota al pie se indica que pueden haber sido acuñados en torno de 1841.

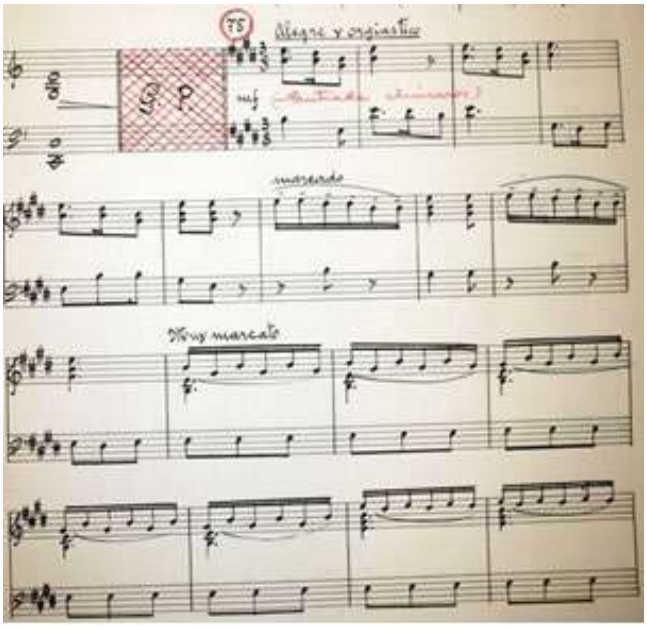
[62] García Mellid, Atilio. *Montoneras y caudillos en la historia argentina*. (Buenos Aires: Ediciones Recuperación Nacional, 1946), p. 169.

y pone en escena, no obstante, un punto álgido de la interpretación contemporánea de la historia nacional.

Es este el último episodio histórico específico al que se refiere la obra. La Vidala sigue descendiendo hacia el sur, llega a Santiago del Estero, donde encuentra cordial acogida. Pero será la última comarca hospitalaria; al transponerla

> se produce el choque… Hasta allí han llegado ya los elementos hostiles y agresivos que, como furias desencadenadas por la incomprensión, se precipitan contra el espíritu de nuestras tradiciones más puras, intentando arrollarlas a su paso… Es la tropilla salvaje de los «chúcaros», símbolos que encarnan los ritmos extraños de músicas disonantes y gustos bastardos, reflejos del maquinismo invasor y del modernismo disolvente, que amenazan contra la unidad y la pervivencia de lo autóctono. Evitando su contacto, la «Vidala», espíritu prístino e incontaminado de nuestra tierra, se repliega y retoma por la senda en que trazó su cauce inalterable, para refugiarse al amparo de las cumbres y los volcanes, junto a cuyo fuego habrá de perdurar eternamente. (*Programa*)

Ignoramos cómo se representó en escena el «maquinismo invasor» y el «modernismo disolvente». La música destinada al episodio de los chúcaros, según nuestros manuscritos, si bien no está basada en especies folclóricas



Ejemplo 5. *Vidala.* Versión B, p. 44.

determinadas, no presenta ritmos extraños ni disonancias particulares, probablemente por cuestiones de unidad en el conjunto y para no introducir precisamente lo que se critica. Consiste en figuraciones repetidas y veloces —el tempo indicado es «Alegre y orgiástico»— sobre armonías estáticas —una sección entera sobre el acorde de mi y la otra sobre el de la bemol—, que pueden significar, en el contexto, lo mecánico y deshumanizado.

El periplo finaliza entonces, desde el punto de vista cronológico, en los años previos al gran flujo migratorio, y desde el geográfico, antes de llegar a las grandes ciudades de la llanura. Este repliegue defensivo de las antiguas tradiciones frente a la organización moderna, urbana, laica y cosmopolita del país no hace sino reiterar un tópico de larga data en la historia cultural argentina, abordada desde tiempo antes por los autores de los textos de esta *Vidala*.[63] En este caso, resulta difícil no reconocer también, una vez más, la persistencia de configuraciones derivadas del pensamiento temprano de Ricardo Rojas. En efecto, el capítulo final de *El país de la selva* (1907) relata el éxodo de Zupay —deidad indígena, numen telúrico que adopta por momentos perfiles de Dionisos o Mefistófeles nativos— de la selva que habita desde tiempos inmemoriales.[64] La descripción de los sucesos que presenció Zupay incluye «las embajadas que iban a pedir a los Incas los beneficios de su noble civilización», «el piafar de los potros de la conquista», «la monótona plegaria de los misioneros», «los gauchos de Mayo», «las montoneras federales» y «el avance de los ejércitos que iban a exterminar (…) a los últimos sobrevivientes de las razas bárbaras»: la selección de acontecimientos

[63] Jijena sostiene que «la tradición, cuando se mantiene inviolada, es la savia y aliento de un pueblo», pero cuando «el halago materialista de las ciudades» la perturba, «se refugia en el campo, en los valles, en las quebradas, en los cerros, como último reducto, antes de perecer» Jijena Sánchez, Rafael. *De nuestra poesía tradicional*. (Buenos Aires: Instituto de Cooperación Universitaria, Departamento de Folklore, 1940), p. 11. Carrizo afirma que la pérdida de la tradición en Tucumán se debe a las medidas restrictivas de los gobiernos locales y a la penetración europea, favorecida por la llegada del ferrocarril, a fines del siglo XIX. La inmigración «venida puramente con afán de lucro, fue la que dio el golpe de gracia a nuestra tradición poética». Carrizo, J. A. *Cancionero Popular de Tucumán*... p. 315. En las antípodas, la izquierda aborda la cuestión del inmigrante en términos de clase: pocos meses antes del estreno de *Vidala*, versos anónimos en *La Vanguardia*, titulados «La nueva guitarra de Martín Fierro», afirman «Es necesario que todos/ extranjeros y paisanos/ nos demos al fin las manos/ que el trabajo ha encallecido (…) Lo mismo el gringo que el criollo/ siendo pobre es explotado/ los dos están condenados/ a una vida de rigores;/ los dos juntan sus sudores/ tirando del mismo arado», por lo cual instiga a que formen «todos una misma unión» (*La Vanguardia*, 9–IV–1946, p. 8).

[64] Pascual de Rogatis había compuesto en 1910 su obra sinfónica *Zupay* inspirado, precisamente, en este libro de Rojas.

no es ajena a la que se expone en *Vidala*. Además, observando el avance del progreso traído por «multitud de extranjeros y nativos» que realizan «inverosímiles excavaciones» (161), Zupay le dice al narrador que, bajando los ríos, encontrará una metrópoli que «resume a Bizancio, a Cartago y a Babilonia», con «magnificencias y horrores, pompa y lujuria, muchas falsas grandezas y exitismos vehementes (…) sitios infernales que las urbes antiguas no conocieron».[65] Los «chúcaros» de *Vidala* encarnan, estructuralmente, otra versión de estas amenazas. Hacia el final de la pieza, se reexponen cíclicamente materiales de la introducción, que alternan con un coral vocal en *bocca chiusa*, luego del cual la Vidala vuelve a entonar su canción inicial. Giros trifónicos que remiten a la baguala cierran la obra. El epílogo está habitado nuevamente por evocaciones indígenas; su música, por el carácter triste que le asociaran los tempranos ensayos de interpretación nacional, reflejaría el pesimismo de esos pueblos precolombinos del norte.[66]

El tema del retorno a la tierra se encapsula en esta perspectiva defensiva, estetizante y mítica, que elude las realidades concretas de la hora: por un lado, los coyas del ya mencionado «Malón de la Paz», que regresan a su lugar de origen en el mismo 1946, vencidos por la indiferencia oficial; por otro, más general, las intensas migraciones de provincianos empobrecidos a las capitales para incorporarse a los procesos de industrialización en los que depositan sus esperanzas de mejoramiento económico.

No deja de sorprender que en plena euforia expansiva del peronismo en el poder, con su invocación al progreso y al futuro, los autores de la pieza, comprometidos con el proyecto, la concluyan sin embargo sobre un tono de renuncia: ¿primacía del criterio estético, de la clausura dramática del ciclo

---

[65] Todas las citas en Rojas, R. *El país …*, pp. 161 y 165. En textos inmediatamente posteriores, como *Cosmópolis*, Rojas intenta ya una inteligencia diferente del proceso de constitución de la nación, más articulado y ecuménico, que se volverá acumulativo, integrador y esperanzado en su producción central de los años siguientes. Rojas, Ricardo. *Cosmópolis*. (Paris: Garnier, 1908). De hecho, el final de *Eurindia* lo resume términos musicales: «La música se inicia por voces de quenas y cajas indias; luego entran arpas y guitarras coloniales; después violines y cobres patricios; hasta que finalmente se oye sonar toda la polifonía de una orquesta moderna». Rojas, R. *Eurindia…,* p. 363.

[66] Las músicas del norte «son dolientes y lamentables, resignadas de fatalismo sombrío (…) en tono menor, oscuras y vagas, parecen impregnadas de presentimientos, de misterios y de rencores, y revelan, en las gentes de esas comarcas, un sentido pesimista de la vida». Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. (Buenos Aires: Taurus, 2001 [1ª. 1910]), pp. 133–134. Las crónicas del estreno, por su parte, dejan constancia de la prevalencia de un registro «melancólico y triste» (*Argentinische Tageblatt*, 26–XI–1946, p. 8, nuestra traducción), calificativos que también emplea el crítico de *La Nación*, atribuyéndoselos al carácter de la vidala (*La Nación*, 24–XI–1946, p. 16).

por sobre el significado político? ¿O esta retirada testimonia la necesidad de proteger las tradiciones genuinas, su supuesta homogeneidad y pureza, de la contaminación del presente, tarea aun pendiente sobre la que es urgente alertar y actuar?

Variación IV: el trabajo y la fiesta

La feria de Sumalao representa y sintetiza ideologemas que circulan en distintas zonas de la obra, además del cuadro en que se nombra. Se trata de una de las ferias más antiguas y convocantes del noroeste argentino —su origen data de la colonia—, en el valle de Lerma, a unos treinta kilómetros de la ciudad de Salta.[67] Allí se integran las dimensiones religiosa y profana: se venera a un Cristo y a una Virgen, se comercializan productos artesanales de distintas regiones y se festeja, como ocurre con frecuencia en manifestaciones populares de esta naturaleza.

En la escena se indica la presencia de un violinista, caballo, bailes de vendedores con ponchos que vocean sus mercaderías. El coro de mujeres canta un aire de zamba referido al trabajo del telar: «arriba tejen las telas/ abajo las pisaderas/ a las mantas de vicuña/ no las teje cualesquiera». El de hombres responde con una geografía de economías regionales: «Para tabletas Mendoza/ San Juan el vino/ y puntear el gato/ los correntinos (…) San Carlos yerba y azúcar/ Animaná el almidón/ Cafayate y Tolombón/ Sangre de mi corazón». A la cosecha de la algarroba, que se realizaba en los meses de febrero y marzo, se dedica el cuadro v. Asociada al mundo del trabajo, da cuenta de una de las producciones regionales mas redituables, al menos en el pasado,[68] aunque admite también connotaciones religiosas en el contexto: según la leyenda, un Cristo que transportaban hacia La Rioja se negó a proseguir viaje y permaneció bajo la algarroba de Sumalao. Los pregones se interrumpen con plegarias a la Virgen. Las procesiones que, en la obra, se ubican en un cuadro anterior, podrían integrarse también a este: en efecto, es usual que converjan en Sumalao misachicos de las poblaciones cercanas.

Las industrias locales como las mencionadas eran en realidad artesanías que los folcloristas consideraban en decadencia, problema «a la vez económico y folklórico» que era urgente resolver: «Arte y artesanía en perfecta y orgánica conjunción: eso era nuestra sociedad rural criolla antes de que el maquinismo y el descastamiento de los grupos dirigentes la entregaran a una

---

[67] http://www.iruya.com/iruyart/historia–y–tradicion/la–fiesta–de–sumalao–000250.html Fecha de último acceso: 20–I–2013.

[68] Carrizo, J. A. *Cancionero Popular de La Rioja…*, p. 374.

muerte lenta e inexorable».[69] Esta visión idealizada, artesanal, precapitalista, contrasta con el proceso industrializador impulsado por el peronismo, pero al nombrar esta escena como «El trabajo», la pone en delicada relación con uno de los significantes más potentes del momento.

La fiesta alcanza su apogeo en el penúltimo cuadro, con el baile de la chacarera. Así,

> la misma música que enhebró endechas, cantos y acentos épicos, también logra el prodigio de animar con su ritmo y su gracia los pies ágiles de los nativos, inspirándoles danzas y bailes que son como otras tantas expresiones naturales de su medio y de su clima, de sus deseos e inquietudes (…) en un floreo de zapateados y de giros que revelan la destreza innata y el arte de estos hijos de América. (*Programa*)

La fiesta es, también, un ámbito fuertemente selectivo. Se preservan en la pieza las que aseguran vínculos fuertes con la tradición, la religión y el trabajo. En publicaciones de la época hay una valorización particular de la fiesta tradicional como instancia superadora del espíritu contemporáneo, «cada vez más individualista, desjerarquizado, frívolo».[70] A «la disolvente concepción de la fiesta moderna (…) se opone la concepción *colectivista* de la fiesta criolla tradicional, en la que todos participan en jerárquica armonía de la alegría de la celebración».[71] Fiesta y trabajo, por otra parte, componen núcleos esenciales que el peronismo invocará incansablemente en estos años. Existen proyectos específicos para que el Estado intervenga en las fiestas que celebran producciones locales. La Comisión Nacional de Tradición y Folklore aspira a que

> en las fiestas regionales como las de la «Vendimia» en Mendoza, la de la «Zafra» en Tucumán, las del «Algodón» y todas las que se realicen en las provincias y territorios como expresión de la riqueza de nuestro suelo, tengan aparte de la real característica espiritual del lugar en que se ejecuten, la manifestación complementaria de ese todo argentino que es el acervo folklórico y tradicional de la patria. (*Guía Quincenal*, 8, primera quincena de agosto 1947: p. 94)[72]

---

[69] Jijena Sánchez, Rafael. «El folklore. Sus métodos y sus conquistas», conferencia pronunciada el 14–IV–1949. *Primer ciclo anual de conferencias*, vol. I (Buenos Aires, 1950), pp. 219–241, 239 y 241.

[70] Berdina, O. «Nuestro folklore…». (*Balcón*, 14, 6–IX–1946, snp [3–4])

[71] Ibid. Énfasis original.

[72] Un estudio de la nacionalización y cooptación de las fiestas regionales en Chamosa, Oscar. «Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement During the First Peronism,

Se concretará en las fiestas del trabajo en distintas provincias, a veces con celebración de misas,[73] con la correspondiente coronación de sus reinas, y en algunos casos con la participación del cuerpo de baile del Teatro Colón, que realiza un desfile simbólico de mujeres trabajadoras en 1948,[74] confirmando así los vasos comunicantes entre el teatro estatal y las fiestas organizadas desde el poder. Trabajo, fiesta y espectáculo, cuidadosamente programados, se conjugan en este sector de la ritualidad teatral del peronismo.

Variación V: el folklore

El énfasis que las políticas culturales del peronismo imprimieron a la promoción del folklore como repositorio privilegiado de las esencias nacionales, sobre las que edifica su proyecto ideológico, es bien conocido y no requiere mayores detalles.[75] La música fue uno de los ámbitos en que esta plataforma se expresó con claridad. El incentivo institucional al estudio del folklore que venía dándose desde fines de los '30, se incrementa desde los primeros años de la década siguiente, protagonizado en la mayor parte de los casos por la formación intelectual cuya acción venimos recorriendo.

Un rápido repaso de la intrincada red de instituciones dedicadas al folklore incluiría la Asociación Folklórica Argentina (1938), la creación en 1939, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, del Curso de Danzas Folklóricas y de la Cátedra de Folklore a cargo de Jijena Sánchez, quien funda al año siguiente el Departamento de Folklore en el Instituto de Cooperación Universitaria, patrocinado por los Cursos de Cultura Católica. En el año 1943 se registran al menos tres hechos significativos: la creación del Instituto Nacional de la Tradición, cuyas autoridades fueron Carrizo, Gómez Carrillo y Jacovella;[76] del Museo Folklórico de Tucumán, fundado y

---

1943–1955». Karush, Matthew; Oscar Chamosa (ed.). *The New Cultural History of Peronism…*. pp. 113–142, 127 y ssgg.

[73] Chamosa, O. «Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement…». Con todas las diferencias derivadas del contexto, la misa cumple en estas fiestas un papel comparable a las escenas religiosas no litúrgicas en *Vidala*.

[74] Lobato, Mirta; Damilakou, María; Tornay, Lizel. «Las reinas del trabajo bajo el peronismo», Lobato, Mirta (ed.) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Biblos, 2005), pp. 77–120. La elección de la Reina del Trabajo en 1949 culmina con el Pericón Nacional a cargo de la orquesta y cuerpo de baile del Colón (*Democracia*, 30–IV–1949, p. 6).

[75] Un estudio reciente en el mencionado texto de Oscar Chamosa.

[76] El decreto correspondiente, N° 15951/43, firmado por el Presidente Ramírez y su Ministro Gustavo Martínez Zuviría se reproduce en Veniard, Juan M. (dir.). *Estudios y docu-*

dirigido por Jijena Sánchez y la institucionalización del Día de la Tradición, por el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Martínez Zuviría (instituido ya en 1939 por la Honorable Legislatura de la Provincia de Buenos Aires). El Instituto de Musicología Nativa, a cargo de Carlos Vega, data de 1944; del año siguiente, la Comisión de Folklore y Nativismo, dirigida por Athos Palma, encargada de llevar el folklore a las escuelas primarias. En 1947 se constituye la Comisión Nacional de la Tradición y el Folklore, nombrada por el Poder Ejecutivo; la preside Marechal y las secretarías están a cargo de Carrizo y Jijena Sánchez (*El Laborista*, 18–VII–1947, p. 15). Carrizo, Gómez Carrillo, Jijena Sánchez y Marechal, a los que se suman, entre otros, Paulino Mussachio —interventor del Consejo Nacional de Educación— y Carlos Vega, integran la comisión honoraria creada por el Poder Ejecutivo para la «Divulgación del plan de gobierno 1947–51 en materia tradicional y folklórica» (*Guía quincenal*, 7, segunda quincena de julio 1947, p. 89). En 1948 se funda la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas, así como Amigos del Arte Popular, dirigido por Jijena Sánchez. En 1949 el Ministerio de Educación de la Nación organiza Primer Congreso Nacional de Folklore, cuyo vicepresidente es Jijena Sánchez y el secretario, Jacovella, mientras Carrizo actúa en representación de la provincia de Buenos Aires.[77]

Los documentos oficiales sitúan con precisión el lugar del folklore en la obra de gobierno: «El estudio de las expresiones folklóricas, música y danzas populares, esencia del sentir de un pueblo, debe cuidarlo el Estado como exponente de íntima y popular cultura y como base del desarrollo de formas propias de expresión artística».[78] No es sin embargo una instancia excluyente, sino una zona privilegiada en la política cultural.

Con escasa atención a estos matices, la prensa partidaria difunde profusamente esta idea central, ya presente en proyectos nacionales anteriores, también promocionados por la prensa. Para circunscribirnos al año de *Vidala*, retenemos del diario en que escribe Serrano Redonnet dos artículos representativos. El primero reclama mayor atención de la Comisión Nacional de Cultura hacia

> la música folklórica que es credo, numen, signo y patria (…) género que tiene bien ganado prestigio en el corazón de los argentinos: es el género folklórico, es

---

mentos referentes a Manuel Gómez Carrillo, sección IV, Documentos (Buenos Aires: Academia de Artes y Ciencias de San Isidro, 1999) pp. 144–146.

[77] Parte de esta información proviene de http://www.folkloredelnorte.com.ar/creadores/institutos.htm fecha de último acceso: 15–XI–2012.

[78] *Plan de Gobierno 1947–1951*. Tomo I (Buenos Aires: Presidencia de la Nación, Secretaría Técnica, 1946), p. 167.

> el género argentino, es el género «nacionalista» por excelencia, [que] se fundamenta en el canto tradicional y se expresa por medio de la técnica común a todas las técnicas. (*Tribuna*, 19–4–1946, p. 10)

En el segundo se avanza en un proyecto tendiente a reglamentar la inclusión obligatoria de obras argentinas en los conciertos, como así también piezas de autores americanos, indicando que

> las obras de autores argentinos y americanos, deben poseer carácter argentino o americano, pues no es posible que una institución oficial estimule el acento foráneo en la música; únicamente si la obra posee relevantes valores, como caso de excepción, será ofrecida una partitura carente de acento propio. (Ibid., 2–VIII–1946, p. 12)

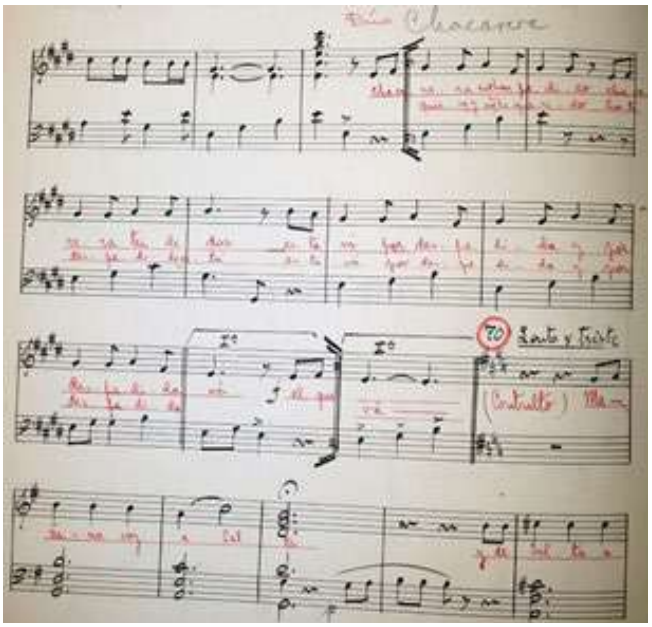
Lo esencial de este proyecto se convertirá en leyes de protección de distintas manifestaciones musicales que reúnan esas características poco después.

El proceso de incorporación del folklore como referencia obligada para la representación musical de la Nación, iniciado en el siglo XIX, consolidado en los años del Centenario y siempre activo, con muy diferentes significados, en el pensamiento y la producción musical sucesivos, encuentra un nuevo incentivo en las políticas culturales del peronismo. Conviven en el período expresiones técnica y estéticamente tan contrastantes que en innumerables casos el único punto en común es la alusión a danzas o canciones folclóricas en el entramado de las obras. El arco va desde su presentación en arreglos, armonizaciones o elaboraciones primarias hasta la integración estructural profunda de sus componentes en procesos formales de dimensiones más abstractas.[79] En el plano del lenguaje, el equivalente de estos polos es, por un lado, la indiferencia por el estado del material y por otro la preocupación por la necesaria contemporaneidad de los recursos.

La música de*Vidala* se ubica claramente en los primeros de estos polos. El resultado aparece como una música compuesta en un formato académico para un espectáculo folclórico de carácter popular, cuadros sucesivos basados en especies como vidalita, zamba, chacarera, kaluyo, baguala, pala–pala, huainito, estilo, malambo, cuya yuxtaposición genera por momentos contrastes con un cierto valor dramático (Ej. 6) y cuya unidad musical se busca mediante simples recurrencias temáticas.

---

[79] Véase Kuss, Malena. «Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica». *Cuadernos de música iberoamericana*, 6 (Madrid: SGAE, 1998), pp. 133–149.



Ejemplo 6. *Vidala.* Versión B, p. 41.

El crítico de *La Prensa* (24–XI–1946, p. 20) informa incluso que la obra «es una tentativa por crear un nuevo género escénico autóctono, en el cual lo culto y lo popular se fusionan».[80] Su diseño es funcional a distintas variables: la danza, el programa poético–conceptual y los probables nuevos públicos que asistirían a las funciones populares y gratuitas dispuestas por la dirección del teatro pocos meses antes. La ausencia de pretensiones especulativas o innovadoras ha sido observado por la prensa del estreno, las que lo evalúan por momentos positivamente: así, la orquestación «acusa una elaboración elemental de los temas nativos, con una preocupación constante por rememorar el timbre de los instrumentos típicos», mientras los coros se desarrollan «con extrema sencillez, conservando a los cantares una arquitectura tan simple que en ocasiones les quita colorido» (*El Mundo*, 24–XI–1946, p. 15). Con materiales populares «la compositora construyó una obra sencilla, llevada a la orquesta con sentido teatral y del color» (*La Prensa*, 24–XI–1946, p. 20). «Los temas desarrollados conservan su pureza y sabor sin que el proceso de elaboración artística afecte su íntima naturaleza» (*Tribuna*, 26–XI–1946, p. 8). La autora «comentó el libro (…) con elementos populares en su forma casi primitiva, unas veces, y estilizadas otras; pero siempre dentro de una línea folkló-

[80] La mencionada división del trabajo coreográfico en danzas folclóricas y estilizadas responde a este propósito.

rica de íntimo sentido telúrico» (*El Laborista*, 26–XI–1946, p. 15); «no altera la personalidad de sus motivos con ropajes inadecuados a fuer de complejos o agresivamente modernistas».[81] Para este retablo se compuso «una música que emplea de manera primitiva elementos indígenas y folclorísticos argentinos» (*Argentinisches Tageblatt*, 26–XI–1946, p. 8, nuestra traducción).

Pese a este modesto nivel de elaboración, los textos que comentan la pieza insisten en la voluntad de los autores por «ennoblecer» las expresiones populares, por «elevarlas» a los niveles superiores del arte, formulaciones recurrentes en la historia musical argentina, por lo demás. El programa declara que el móvil de la obra «radica en el afán de elevar el arte nacido de la tierra a una jerarquía superior (…) para presentarlo y desarrollarlo con la dignidad y la nobleza que realmente merece». Un crítico asevera que «querer dignificar la canción folklórica argentina, significa un interés patriótico» (*Criterio*, 976, 28–XI–1946, p. 522). La realización de la obra «es feliz en cuanto eleva el material melódico de raíz popular hacia planos estéticos superiores» (*Tribuna*, 26–XI–1946, p. 8). Más tarde, en una conferencia dictada en 1949, en un nivel reflexivo general más articulado, Marechal sostiene: «Es necesario que nuestro arte, construido sobre la base de elementos autóctonos, «logre sublimar» dichos elementos hasta ubicarlos en el plano universal de las trascendencias».[82]

En todo caso, la visión del folklore que plantea la obra en su conjunto es del orden de la legitimación tradicionalista, conservadora. En lo conceptual, contrasta con posiciones contemporáneas seculares —Rojas, Bernardo Canal Feijóo— o científicas —Vega, Aretz—; en lo político, con las combativas sostenidas por Yupanqui desde la izquierda, o los intelectuales y artistas de La Carpa (1944–1946), grupo integrado por Manuel J. Castilla, Raúl Galán y Raúl Aráoz Anzoátegui,[83] entre otros; en lo musical, con los desarrollos en la matriz de la modernidad a que había dado ya lugar en la obra de compositores del Grupo Renovación o del joven Ginastera.

---

[81] Comentario de Enrique Larroque, sin datos, que figura en la biografía dactilografiada de la autora conservada en el Museo José Hernández. Ignoramos si se refiere al ballet o a la suite de 1960.

[82] Marechal, Leopoldo. «La poesía, lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial» *Primer ciclo anual de conferencias*. (Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1950), p. 183.

[83] Orquera, Yolanda. «Marxismo, peronismo, *indocriollismo*: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino», *Studies in Latin American Popular Culture*, 27 (Austin: University of Texas Press, 2008), pp. 185–206. Sobre el debate ideológico en el campo de los artistas folclóricos en estos años, Corrado, Omar. «La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo». *Boletínmúsica*, N° 30 (La Habana: Casa de las Américas, 2008), pp. 28–44.

Coda

> Según dicen los bien informados, el teatro Colón está ahora dirigido directamente por la esposa del presidente de la república. Este cambio de dirección no ha traído ninguna mejora sensible, ni en su elenco, ni en su repertorio, ni en la calidad de los espectáculos. La temporada pasada [1946] no se ha distinguido en nada de las anteriores; es decir, ha sido tan pobre y mediocre como aquellas. Del ensayo de ópera nacional, *Pablo y Virginia*, es mejor no hablar. Tampoco vale la pena ocuparse del espectáculo dado por la nueva conciencia, *Vidala*. No hemos asistido a él, pero las opiniones recogidas privadamente coinciden en que fue indigno «hasta del Colón».[84]

Desde las páginas de la revista dirigida por Héctor Agosti, donde escriben intelectuales argentinos y latinoamericanos de distintas líneas de la izquierda, Leopoldo Hurtado —miembro de su consejo directivo— suministra indicios de cómo era percibida la política cultural oficial en el Colón desde esta vereda, la de la oposición. Además del dato sobre quién tomaba presumiblemente las decisiones institucionales en el teatro, interesa destacar al menos tres puntos: la continuidad del pasado, considerado tan negativo como el presente; los juicios adversos a las obras argentinas incluidas; la convicción de que *Vidala* encarna «la nueva conciencia», esto es, la del peronismo.[85]

Es evidente que asistimos en estos años iniciales del nuevo gobierno a la sustitución y relevo de la mayor parte de los actores culturales y musicales que transitaron hasta entonces ese espacio por un elenco que, forjado en la década de 1930, accede al poder desde el '43 y se consolida a partir del '46. Estos nuevos agentes culturales provienen casi invariablemente del nacionalismo albergado en las derechas de los '30, a quienes el peronismo entrega

---

[84] Hurtado, Leopoldo. «La música argentina en 1946». *Expresión*, 2 (Buenos Aires, enero 1947), pp. 196–198, 197.

[85] En el mismo artículo, en el que evalúa la temporada musical de 1946, Hurtado destaca las iniciativas oficiales para la creación de dos orquestas sinfónicas, con distinto grado de avance, que se concretarían poco después. Pero agrega enseguida que ambas «nacen bajo el signo funesto de la svástica, y eso les creará dificultades insalvables». Para la orquesta municipal había sido designado «un director artístico ultra nazi, que provocará el apartamiento de los buenos elementos con que podía contar», cuyo nombre Hurtado no menciona (Ibid.). El director, confirmado poco después en la prensa, fue Lamberto Baldi. Datos dispersos en distintas publicaciones de la época señalan que a él se adjudicaba, sin aportar pruebas, dicha calificación: véase, entre otras, *Qué sucedió en siete días*, 3–VI–1947, p. 38. Evidentemente los resabios de identificación del naciente peronismo con las dictaduras europeas que la oposición enarboló desde el fin de la guerra seguían vigentes.

la gestión cultural en estos comienzos de su gobierno, en una política cuya consolidación y definición más concreta se verá en los años siguientes.

Que buena parte de ellos provengan de las provincias del noroeste dice algo también del énfasis en las tradiciones presente en la textura ideológica de sus conceptos y acciones. Su plataforma general es el nacionalismo, la tradición, la religión y la interpelación constante a la historia nacional, aunque atravesada por conflictos interpretativos. La latinidad a la que se invoca con frecuencia como reserva identitaria engloba en igual medida la preeminencia de la herencia hispánica —a la que aluden como «la Raza»— y el rechazo de la influencia anglosajona, norteamericana, por razones políticas, económicas e incluso morales.

Como ha sido observado en otros órdenes de la cultura del período, los elementos nuevos que se introducen en este ámbito son escasos, en realidad. Se trata más bien del reprocesamiento de problemáticas de larga data, activadas ahora por distintas operaciones de resignificación en las que la retórica discursiva proyecta la expresión de una nueva Argentina y el poder cobija en sus instituciones culturales más representativas.

Puntos de intersección entre lo histórico, lo estético y lo social, los hechos artísticos portan inscripciones de su contexto de producción y recepción. Su desarmado, reconstrucción e interpretación puede en consecuencia proporcionar un acceso a núcleos activos en el debate cultural, institucional e ideológico de su tiempo. Al menos tres aclaraciones se imponen: en primer lugar, lo contextual es constitutivo de la obra pero no agota su sentido ni las zonas en que conserva su autonomía estructural; luego, no se trata de establecer equivalencias ni homologías término a término entre distintas esferas, sino espacios de convergencia, diálogos, resonancias, fracturas, traducciones y ausencias que se procesan en la obra; por último, estos vínculos se establecen entre prácticas y textos sociales, al margen de las intenciones o acciones deliberadas de los actores, aunque estas no se excluyan necesariamente.

En este sentido, observada a distancia, la obra analizada establece un contrapunto con los puntos neurálgicos de la realidad y con las tensiones ideológicas del momento. En el terreno de las técnicas compositivas, permanece sin embargo ajena a los debates y las soluciones que se despliegan en ese presente de la música en Argentina, algunas de las cuales, como las asumidas por Juan Carlos Paz y Nueva Música, se colocan en otro estrato de la historia del lenguaje; discurren por caminos paralelos y tan radicalmente remotos que podrían constituir una pequeña manifestación de «simultaneidad de lo anacrónico».[86]

---

[86] Koselleck, Reinhard. *Pasado futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós, 1993), pp. 123 y 129.

3. *El llanto de las sierras* (1946–1947). Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio republicano español en la Argentina

El 14 de julio de 1947 el compositor y director argentino Juan José Castro dirige en el Teatro Colón un concierto dedicado a la memoria de Manuel de Falla, cuyo deceso se produjera el 14 de noviembre del año anterior. El programa incluye los números instrumentales de *El amor brujo*, Interludio y Danza de *La vida breve*, la *Balada de Mallorca* y *El retablo de Maese Pedro*, piezas conocidas en Buenos Aires desde la década de 1920, que Castro había dirigido en numerosas oportunidades y que sintetizan momentos significativos de la trayectoria compositiva del maestro. La excepción es la *Balada*, cuya ejecución cumple un proyecto inconcluso: Falla le había prometido la partitura a Jaime Pahissa para un concierto en 1945, pero no pudo concluir su revisión a tiempo y en consecuencia el estreno argentino es el que se produce en este concierto.[1]

Estas obras fueron precedidas por *El llanto de las sierras*, que lleva, a modo de subtítulo, *En Memoria de Manuel de Falla Muerto en las Sierras de Córdoba*, una breve pieza sinfónica de poco más de ocho minutos de duración compuesta por Castro inmediatamente después del fallecimiento del maes-

[1] Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. (Buenos Aires: Ricordi, 1947), pp. 170–171.

tro gaditano,[2] probablemente en los mismos días en que se decidía el controvertido retorno de sus restos a la península. Este hecho había sido promovido por la Embajada de España, por expresas instrucciones del gobierno central y concretado el 22 de diciembre, a pesar de la férrea resistencia de sus compatriotas exiliados y de sus amigos argentinos, con Castro en primera línea, quienes sostenían la negativa de Falla de retornar a su tierra bajo el franquismo.[3] El episodio ha sido ampliamente estudiado, en particular, en los trabajos de Jorge De Persia, Raanan Rein, Carlos Manso, Michael Christoforidis y Javier Suárez–Pajares.[4] Un mes antes del mencionado concierto, María Eva Duarte de Perón, esposa del presidente argentino, era recibida con los mayores honores por Francisco Franco en Madrid, ambos rodeados del entusiasmo popular.[5]

Los siguientes párrafos intentan identificar las redes ideológicas y políticas que ligan, en torno al regreso del cuerpo de Falla, las tensiones entre el exilio republicano en Argentina, el franquismo y el peronismo en su primer año en el poder, así como las probables inscripciones parciales de este contexto en la obra musical de Castro.

La batalla de los significantes

Hispanidad[6]

Las celebraciones del Día de la Raza de 1946 se realizan en Buenos Aires un mes antes de la muerte de Falla. En la oportunidad, el embajador de España, José Muñoz Vargas entrega a Perón, en la casa de gobierno, luego del Te

---

[2] En la partitura manuscrita figura 1946, entre paréntesis y con una caligrafía diferenciada. Ese año de composición es el que consigna García Muñoz en su autorizado catálogo de las obras de Castro. García Muñoz, Carmen. «Juan José Castro», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,* núm. 12 (Buenos Aires, 1992), pp. 137–152.

[3] La correspondencia de Falla con el gobierno español, según lo han estudiado diversos autores, contenía zonas ambiguas en cuanto a la firmeza de su posicionamiento ante el oficialismo peninsular, lo que era fuente de interpretaciones cruzadas. Sus amigos argentinos no dudaban, sin embargo, de su decisión de no regresar, que les habría manifestado verbalmente y confirmado en el hecho de permanecer en Córdoba pese a los reiteraados ofrecimientos del franquismo para reintegrarse a la vida española.

[4] Véase Bibliografía.

[5] Véase Martínez del Fresno, Beatriz. «Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad», *Resonancias* Vol. 21, N° 41 (Santiago de Chile: julio–noviembre 2017), pp. 87–119.

[6] La literatura sobre este concepto es inabarcable para ser tratada aquí. Analizamos solo algunas repercusiones del mismo en el contexto estudiado.

Deum oficial, la orden de Isabel la Católica como testimonio del «afecto que el Jefe de Estado español y el espíritu de la España inmortal siente por la Argentina, en una expresión de unidad de raza», con un «abrazo en el que juntos los corazones de las dos patrias confundan sus latidos en un solo ritmo: el de la hispanidad».[7] Perón acepta «el magnánimo gesto del Generalísimo», porque ve «en él reflejado el cariño que la Madre Patria siente por el pueblo argentino, tan unido al español por los imperecederos lazos de la sangre y por completar el anhelo de mantener incólumes los ideales de la civilización cristiana». Agrega que «la Argentina, pueblo hispano que proclama con orgullo su prosapia hidalga», avanza «a pesar de las fuerzas ocultas que querrían ver minado el pujante y siempre renovado valor moral de la hispanidad».[8] Detrás de estas declaraciones está el acuerdo económico por el cual Argentina iba a enviar trigo a España a bajo precio, en solidaridad por las duras condiciones de vida del pueblo español en la inmediata posguerra, firmado dos semanas antes de la muerte de Falla. En la gala oficial realizada en el Teatro Colón ese 12 de octubre se escucha *La vida breve*.

En las antípodas se ubican los opositores a ambos gobiernos. Aunque el término hispanidad es utilizado a menudo en la textualidad de la época con cierta indiferencia hacia la carga ideológica que el mismo contiene en ese presente, es clara la oposición del frente antifranquista a esta coincidencia de los gobiernos de ambos países en su interpretación. Así, el exilio republicano rechaza en esos meses de fines de 1946 el título de «Día de la Raza», porque, afirma Manuel Blasco Garzón, delegado del Gobierno Republicano Español en América del Sur, «la majestad del núcleo español reside en su varia y feliz combinación étnica y en su aglutinamiento de culturas».[9] En lugar de plegarse a los festejos auspiciados tanto por las tradicionales colectividades regionales españolas como por el gobierno nacional, organiza un homenaje a otro antifranquista: Pablo Casals. Tiene lugar el domingo 13 de octubre en el teatro Politeama; actúan, entre otros, el laudista Paco Aguilar, Rafael Alberti y Dante Colacelli,[10] quienes ejecutarían, probablemente —la prensa no entrega datos concretos—, la cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano *Invitación a un viaje sonoro*, de su autoría, que habían tocado para Falla en Alta Gracia en 1945.[11]

---

[7] «Tuvo expresiva exteriorización el Día de la Raza», *La Nación*, 13–X–1946, p. 1.

[8] Ibid.

[9] Blasco Garzón, Manuel: «España y América. Este nuevo 12 de octubre». *España Republicana*, 12–X–1946, p. 1.

[10] «En el Politeama se celebró el homenaje a Casals organizado por el P.E.A.V.A». *España Republicana*, 19–X–1946, p. 12.

[11] Alberti, Rafael. *Antología comentada (Poesía)*, selección, introducción y notas por María Asunción Mateo (Madrid: Ediciones de la torre, 1990), p. 68.

Catolicidad

El interventor de la Universidad de Buenos Aires, Oscar Ivanissevich, en palabras pronunciadas en agosto de 1946, declara que la universidad argentina actual tiene «espíritu cristiano y el propósito de propender al engrandecimiento de la patria».[12] En un discurso brindado el 11 de noviembre de 1947 en el acto que le tributan las universidades argentinas como reconocimiento por su obra en favor de la cultura nacional, Perón diseña una narrativa histórica que arranca de los griegos, pasa a los romanos, de allí a los godos cristianizados que asimilaron la cultura romana en España y dieron lugar al «idioma que hablamos en tierras de Hispanidad». Prosigue con los «hombres que pueden compararse a héroes de la mitología» que llegan a estas tierras «sembrando su fe, su lengua y su sangre». La conclusión es obvia: «Y así se hace el milagro que nos hace legatarios de la cultura clásica (…) La cultura de la raza latina en América, a pesar del sello auténticamente español, alcanzó jerarquía universal y sabor de eternidad porque supo fundir el alma peninsular en los viejos moldes del clasicismo greco–latino». La herencia hispana se materializa en dos símbolos, en cuya defensa se empeña el orador: así,

> La riqueza espiritual que, con la Cruz y la Espada, España nos legó —esta Cruz y esta Espada tan vilipendiadas por nuestros enemigos y tan escarnecidas por los que con su falsa advocación medraron— fue marchitándose hasta convertirse en informe montón irreconocible, hecho presa después del fuego de los odios y de las envidias que habían concitado con su legendario esplendor.[13]

El discurso se inflama: «¡España, Madre Nuestra, Hija eterna de la inmortal Roma, heredera directa de Atenas la grácil y de Esparta la fuerte: somos tus Hijos del claro nombre (…)!».[14]

Poco después, en el contexto de la intervención gubernamental de las universidades nacionales, será nombrado director de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* el cura Hernán Benítez, confesor de Eva Perón, que convierte a la publicación, afirma el historiador Félix Luna, en una «tribuna

---

[12] «Crónica universitaria. Delegación del cargo de Interventor en la Universidad». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3ª. época, año IV, 3–4, julio–diciembre 1946, p. 205.

[13] «Crónica universitaria. Acto de homenaje tributado por las universidades argentinas al Presidente de la Nación». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4ª. época, año I, 2–III–4, abril–diciembre 1947, p. 483.

[14] Ibid.

falangista»,[15] en la cual publica extensos e incendiarios escritos que procesan e intensifican los elementos conceptuales mencionados.

Para el periódico *España Republicana*, la filiación confesional de Falla abrevaba en muy distintos cauces. Él era un «católico sincero, no al modo de los Daniel y Plá y los obispos del saludo falangista, sino como Maritain, Bernanos, Bergamín, Carrasco Formiguera».[16] Uno de los factores comunes a Franco y Perón consistiría en que ambos se consideraban bastiones de la civilización católica en el mundo de la posguerra, según concluye Loris Zanatta:

> La idea de que en la catolicidad hispánica residía el núcleo de la civilización latina, a la que el peronismo aspiraba a unir en el plano político, encontraba amplio apoyo en las filas eclesiásticas, tanto en Argentina como en España, donde el clero fue con frecuencia embajador de la causa de Franco ante los católicos latinoamericanos (…) fue justamente en la Argentina donde el clero español halló consuelo: allí el grueso de los católicos eran entusiastas sostenedores de la Madre Patria.[17]

Latinidad

El catolicismo, como expresa la mencionada alocución de Perón, está íntimamente ligado a la civilización latina, y España, afirma Loris Zanatta, debía ser «el eje europeo del edificio latino del que la Argentina aspiraba a ser la viga maestra (…) Ningún otro país se prestaba tanto como la España franquista a consagrarlo líder de la civilización católica unida contra ateos y protestantes».[18]

En un artículo de homenaje escrito en diciembre de 1946, titulado «Una gloria de la latinidad: Don Manuel de Falla», Juan Francisco Giacobbe, que será luego director del Conservatorio Nacional de Música y autor de poemas en honor de Eva Perón, declara que el arte de Falla «se resuelve en los antecedentes clásicos y se sitúa en el plano total (…) del credo griego y en el plano definitivo de lo católicamente individual del credo romano». Su

---

[15] Luna, Félix. *Perón y su tiempo. Tomo I: la Argentina era una fiesta (1946–1949)* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984), p. 389.

[16] «Ante la muerte de Falla». *España Republicana*, 23–XI–1946, p. 1.

[17] Zanatta, Loris. *La internacional justicialista. Auge y ocaso de los sueños imperiales de Perón*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2013), pp. 27–28.

[18] Ibid., p. 107.

música afianza los valores humanistas «con una hidalguía, un misticismo y una ponderación tal, que parece repetir el advenimiento (…) del ignacismo en la crisis espiritual de la latinidad». De haber concluido la *Atlántida*, Giacobbe no tiene dudas de que ella constituiría «un reencuentro más de nuestra América católica y los valores eternos de la Europa cristiana».[19]

Juan Alfonso Carrizo, investigador folclórico proveniente de la derecha nacionalista católica de los años 30, nombrado en importantes cargos oficiales del área de cultura por el peronismo, diserta el 11 de marzo de 1947 sobre el papel de la tradición en el Plan Quinquenal recientemente promulgado por el gobierno. Postula que

> El mejor símbolo de la tradición es la Cruz, que hunde sus pies en profundidad de siglos y abre sus brazos en extensión de continentes; de este modo, la tradición nos une por igual a la tradición greco–latina, iluminada por la revelación cristiana, como nos une a todos los pueblos de la América Hispánica, como hijos de una misma madre.[20]

Sus afirmaciones sintetizan así los tres ideologemas aquí considerados, que organizan la común estructura discursiva del franquismo y del peronismo sobre estos temas.

El semanario de izquierda *Galicia* se aparta de las genealogías históricas precedentes que apuntan a justificar los posicionamientos políticos actuales. Considera, en cambio, que «Toda la música de Falla es una constante negación de la España actual, porque las notas de Falla son el canto a la España nueva, a la España inmortal, libre y eterna».[21]

Si los conceptos considerados, en particular el de catolicidad y el de hispanidad, fueron potentes marcos identitarios de referencia tanto en las convicciones personales de Falla como en la exégesis que se hiciera de su obra, el sentido y el valor que cobran en la áspera contienda de estos años no podrían ser más antagónicos. Constituyen así significantes en pugna, en los que cada sector vierte sus propios contenidos, los amarra a su arquitectura ideológica, los esgrime en el espacio público en que se decide la hegemonía simbólica y los proyecta, con inusitada intensidad, sobre el cuerpo silencioso de Falla.

---

[19] Todas las citas en Giacobbe, Juan Francisco. «Una gloria de la latinidad: Don Manuel de Falla», *Histonium*, vol. VIII, núm. 91 (Buenos Aires, diciembre 1946), pp. 749–751.

[20] Reproducido en «Sobre el Plan Quinquenal y la Tradición han Disertado», *Democracia*, 12–III– 1947, p. 7.

[21] «La tragedia de Manuel de Falla», *Galicia*, 23–XI–1946, p. 1.

Los cuerpos de Falla

En la correspondencia del maestro se percibe, en los últimos años, la creciente preocupación por las enfermedades que lo aquejan y la ascética aceptación con que son vividas, un proceso en el que esa sublimación no hace sino revelar, paradójicamente, la centralidad del cuerpo. Cuando fallece, ese cuerpo doliente se convierte en cuerpo político, lugar de anclaje de las pasiones, donde se despliegan los deseos ideológicos contrapuestos por capitalizar su representatividad.[22]

Este desplazamiento resulta explícito en la importancia que le otorga el diario peronista *Democracia* al proceso de embalsamamiento, confiado al médico español Pedro Ara, funcionario de la Embajada de España, que el diario describe como «un artista de la muerte».[23] Un gran titular de portada, «El hombre que embalsamó a Lenin embalsama a Manuel de Falla»,[24] coloca así inequívocamente al compositor en la serie política, que Ara culminará seis años después en su trabajo con los restos de Eva Perón. La muerte concede otra intensidad al cuerpo; los textos de la época, publicados en los diarios disidentes argentinos y en los de los exiliados, insisten sobre la necrofilia que se despliega en torno de él, la relacionan con la famosa proclama ¡Viva la muerte! de Millán Astray[25] y la atribuyen a la conducta falangista.[26]

Desde el sector republicano, las reflexiones de Paco Aguilar en *Galicia* diseñan otra red y otra figura interpretativa, según la cual el de Don Manuel era en realidad un cuerpo sobreviviente: «cuando le mataron a su Federico, se quedó Usted muerto», hace ya diez años, «muerto en lo que de usted podía morir».[27] El propio laudista fallecería solo dos meses después, en enero de 1947. En un comentario al escrito de Aguilar, publicado por el mismo

---

[22] En los estudios culturales argentinos existe un volumen considerable de investigaciones sobre cuerpo y política, particularmente en relación con el caso de Eva Perón, en los escritos de Beatriz Sarlo, Paola Cortés Rocca, Martín Kohan y Susana Rosano, entre otros, inspiradores para las reflexiones que aportamos aquí. Los conceptos fundantes de esas aproximaciones derivan de las propuestas por Kantorowicz en su célebre estudio: véase Kantorowicz, Ernst. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval.* (Madrid: Alianza, 1985) [1° en inglés 1957].

[23] «Es un Artista de la Muerte el Sabio Español, Doctor Pedro Ara», *Democracia*, 18–XI–1946, p. 3.

[24] Ibid., p. 1.

[25] «¡Necrófilos!», *Galicia*, 30–XI–1946, p. 1.

[26] «Alharaca con propósitos políticos del franquismo, ante el cadáver de Falla», *Crítica*, 17–XI–1946, p. 3; «La tragedia de Manuel de Falla»; *Galicia*, 23–XI–1946, p. 1; «Hipocresía falangista», *La Vanguardia*, 26–XI–1946, p. 3.

[27] Aguilar, Paco: «Adiós a Manuel de Falla», *Galicia*, 14–XII–1946, p. 1.

medio, el periodista equipara esos diez años con los del franquismo en el poder y alienta a la colectividad española local a movilizarse para que no sean burlados los deseos de Falla, movilización que de hecho ya había comenzado a ocurrir. Uno de los comunicados de adhesión lleva la firma, entre muchos otros, de los españoles Rafael Alberti, María Teresa León, los cuatro hermanos Aguilar —Elisa, Exequiel, Juan y Francisco—, Alejandro Casona, Julián Bautista, Jacinto Grau y de los argentinos Juan José Castro, Jorge D'Urbano, Berta Singerman, Pablos Rojas Paz y Angélica Ocampo.[28] En las tensas negociaciones de esos días finales de 1946 se decide entonces si ese cuerpo insepulto será el de la España peregrina o se reintegrará a la España interior.

Transposiciones sonoras. Juan José Castro y *El llanto de las sierras*

Juan José Castro fue uno de los más activos protagonistas en el intento de que se cumpla lo que sus amigos consideraban la voluntad del Maestro de permanecer en Argentina mientras se mantuvieran las condiciones políticas vigentes en España. Denunció públicamente el secuestro de sus archivos, incluidas las partituras, por parte del sacerdote Martínez y de un vecino de Córdoba que la prensa consigna como franquista, de apellido Quiroga, hermano del prestigioso violinista gallego Manuel Quiroga Losada, así como otras maniobras de la Embajada para organizar la repatriación.[29] El compositor argentino era un reconocido opositor al peronismo, al igual que Paco Aguilar —vilipendiado en sectores de la prensa gubernamental poco después del acceso de Perón al poder—[30] y otros exiliados republicanos comprometidos con la actualidad argentina y críticos de su gobierno, entendido en clave geopolítica de la posguerra como prolongación de las dictaduras europeas.[31] De la solidaridad de Castro con la causa republicana, además de su estrecho contacto con artistas exiliados en Argentina, pueden considerarse como testimonios musicales sus obras sobre textos de Federico García Lorca y de Miguel Hernández, iniciadas significativamente después del asesinato del poeta granadino, que comprenden, hasta el momento en que nos encon-

---

[28] «Contra el propósito de trasladar los restos de Falla protestan calificadas personalidades argentinas y españolas», *La voz del interior* (Córdoba), 26–XI– 1946, p. 5.

[29] «Vigilan los restos en el cementerio de Córdoba», *Crítica*, 23–XI–1946, p. 5

[30] Véase, por ejemplo, la silbatina con que fue recibido en un concierto dado en el Teatro Odeón por su oposición a Perón: «La rechifla al laudista», *Tribuna*, 9–IV–1946, p. 10.

[31] En un texto referido a las tratativas del gobierno español ante la muerte de Falla el diario socialista *La Vanguardia* refiere a la persecución y el destierro ejercido por «las tiranías de allende y aquende». «Hipocresía falangista», *La Vanguardia*, 27–XI–1946, p. 3.

tramos, la música incidental para dos versiones de *Bodas de sangre* (puesta teatral protagonizada por Margarita Xirgú, 1937; film dirigido por Edmundo Guibourg, 1938); *Seis canciones de García Lorca* (1938); *La zapatera prodigiosa* (ópera, 1943);[32] *Dos sonetos del toro* (texto de Miguel Hernández, 1945) y al menos un proyecto de *Elegía a la muerte de Lorca* (1945).[33]

La prensa oficialista no perdía ocasión para atacarlo por las más diversas razones, entre ellas, por su acción en impedir la repatriación de los restos de Falla. Así, el diario *Democracia*, editado bajo la supervisión directa del gobierno, lo consideraba un «músico comunófilo y macaneador» y en torno a esta situación concluía: «Manuel de Falla se fue de España porque no le gustaba el régimen de Franco. A Castro no le gusta el régimen de Perón. ¿Por qué no se va entonces con su música a otra parte y nos deja de "escorchar"?».[34] A pesar de estas y otras circunstancias intimidatorias, la Academia Nacional de Bellas Artes lo había nombrado Miembro de Número, al mismo tiempo que a Manuel de Falla como Académico Correspondiente, el 11 de octubre de 1945, casualmente o no, en vísperas del Día de la Raza.[35]

Precisamente ese organismo, en la resolución en la que adhería al duelo por el deceso de Falla, le había encargado a Castro pronunciar las palabras de despedida en las exequias[36] —que luego se revelarían provisorias— en el Panteón de los Carmelitas españoles del Cementerio de Córdoba. El sitio era custodiado entonces por tres agentes armados dispuestos por la embajada —seguramente con la complicidad de las autoridades locales— por temor, afirma el diario *Crítica*, «de que esos restos sean substraídos por los republicanos opuestos a que el cadáver de Manuel de Falla descanse en su patria, mientras permanezca en ella el general Franco y su régimen».[37] Igualmente custodiado viajó el féretro en un vagón de ferrocarril desprovisto de toda ornamentación hacia el puerto de Buenos Aires.

---

[32] Debido a los conflictos con el peronismo, Castro emigró a Montevideo en 1948 y la ópera se estrenó allí, dirigida por Margarita Xirgú —doblemente exiliada— en 1949. Sobre la elección del texto, diría entonces Castro: «No elegí un tema español; elegí un libro de García Lorca», en Manso, Carlos. *Juan José Castro*. (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008), p 269.

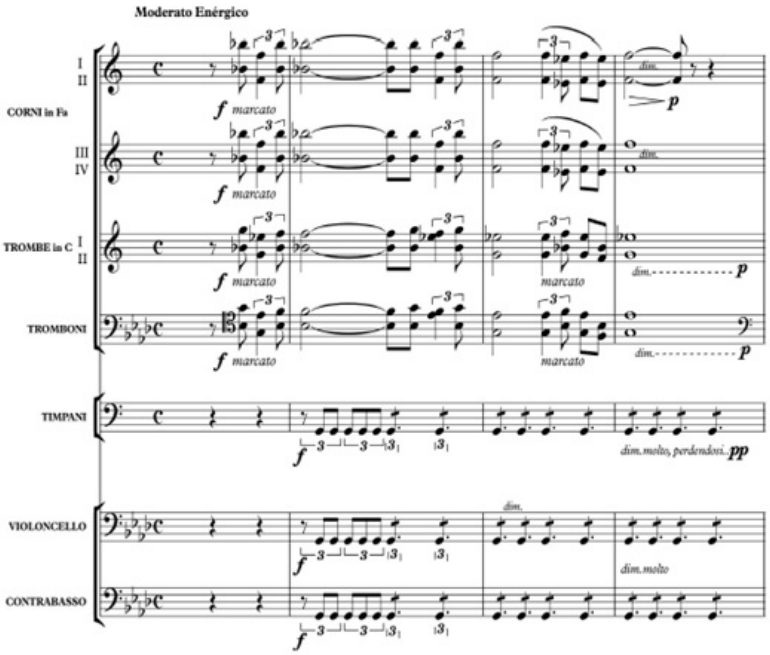
[33] Luego vendrán *Por las ramas del laurel* (canción con texto de García Lorca, 1949) y *Bodas de sangre (*ópera, 1952), además de la pieza dedicada a un exiliado republicano: *Epitafio en ritmos y sonidos. In Memoriam Julián Bautista* (1961).

[34] «¡Salúdelo!», *Democracia*, 19–XI–1946, p. 12.

[35] «Designó Tres Nuevos Miembros la Academia Nacional de Bellas Artes», *La Prensa*, 12–X–1945, p. 10.

[36] *Legajo Manuel de Falla*, Academia Nacional de Bellas Artes, Resolución N° 3, Buenos Aires, 14–XI– 1946.

[37] «Vigilan los restos en el cementerio de Córdoba», *Crítica*, 23–XI–1946, p. 5.



Ejemplo 1. *El llanto de las sierras,* comienzo.[38]

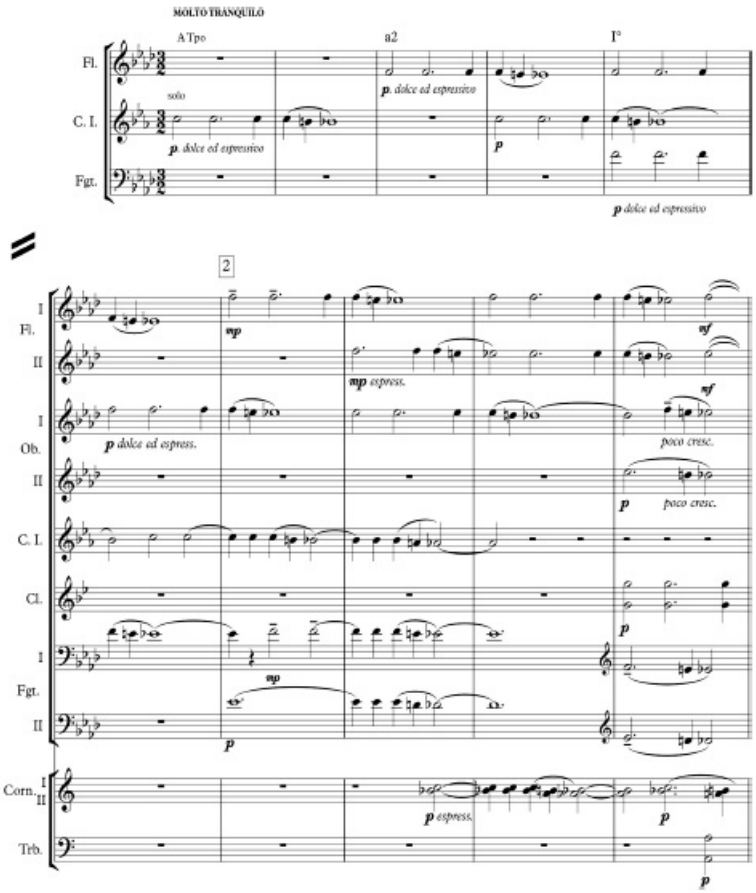
Las palabras de Castro no pudieron ser pronunciadas, debido a que, a último momento, los responsables diplomáticos españoles decidieron suspender todos los discursos, previendo seguramente las expresiones disidentes.[39] Pero la Academia Nacional de Bellas Artes conservó la copia mecanografiada del texto escrito para la ocasión. En él, Castro considera que «las angustias de los tiempos que corren» hicieron que Falla abandonara «un día su patria —al término de una lucha de hermanos que lo desgarraba como desgarraba a España— donde ya no encontraba soledad ni paz. Por eso no quiso en ningún momento volver a ella». Y finaliza pronunciando que «Un coro de clarines de plata y clarines de oro ha sido convocado y toca para él».[40]

---

[38] La obra permanece inédita; los ejemplos musicales fueron digitalizados a partir de la copia de la partitura manuscrita existente en la biblioteca de la Universidad Católica Argentina.

[39] «Nuestro Pueblo, Afectuosamente Llevó Ayer a Manuel de Falla hasta su Ultima Morada», *La voz del interior*, 20–XI–1946, p. 9; «Resultaron Imponentes las Exequias de Manuel de Falla», *El Mundo*, 20–XI–1946, p. 18.

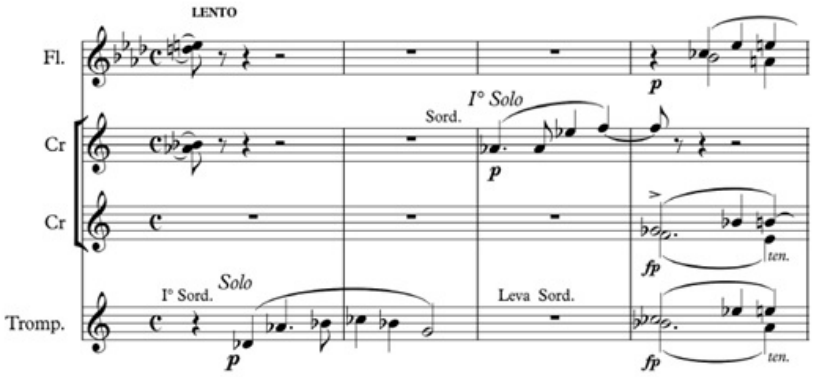
[40] *Legajo Juan José Castro*, Academia Nacional de Bellas Artes.



Ejemplo 2. *El llanto de las sierras,* cc. 11–19.

Más allá de la imagen literaria, en ese final poético comienza precisamente la obra musical que le dedica. Se inicia con una fanfarria que no puede dejar de relacionarse genéricamente con la que abre el *Homenaje a Arbós* de Falla, cuyo estreno absoluto realizara su autor en Buenos Aires en sus conciertos de 1939. (Ejemplo 1)

Comparte asimismo con la pieza de Falla el recurso a las letras del nombre de los homenajeados como símbolo sonoro; en este caso, en el tema principal, reducido a la insistencia sobre el Fa, con la misma acentuación del apellido, que encabeza una breve desinencia cromática deudora de la figura retórica del *pianto*. Las maderas multiplican este inciso en ecos instrumentales a distancias de entrada cada vez menores, sobre la misma nota, lo que le confiere un fuerte valor espacializante. (Ejemplo 2)

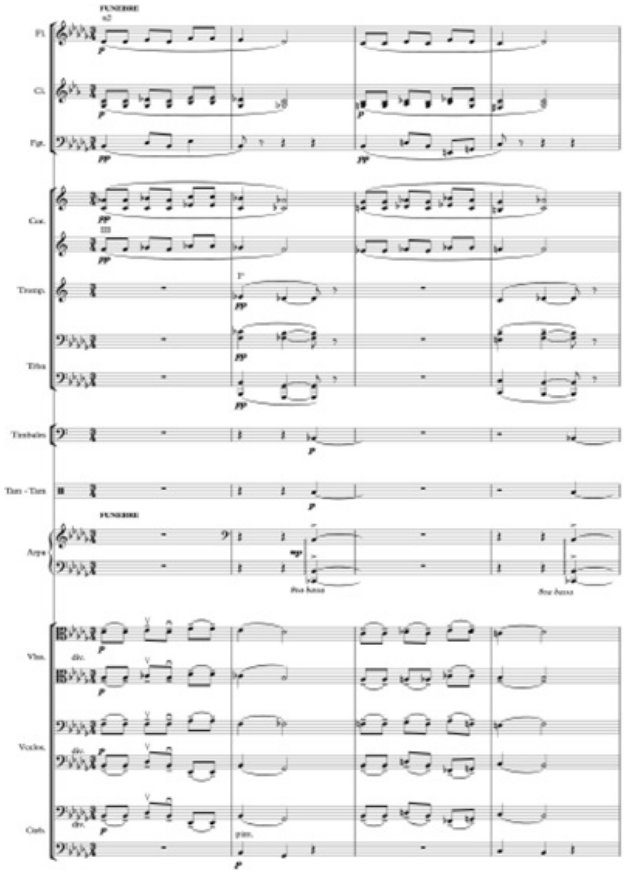


Ejemplo 3. *El llanto de las sierras,* cc. 25–28.

En su malogrado obituario, Castro sugiere que desde el cielo estrellado de las sierras de Córdoba le llega al maestro «el canto de la «Noche de América" que buscara inútilmente desde años atrás para una de las partes de «La Atlántida"», cuyo estreno argentino realizara Castro mucho después, en 1963. Desconocía entonces, quizás, que esa sección de la *Atlántida* ya estaba compuesta, lo que revelaría además la privacidad en la que el maestro mantenía sus composiciones en curso. Pero es probable también que el tema central de su *Llanto de las sierras* responda a la idea de imaginar ese canto nocturno ofrendado al maestro por el paisaje en que vivió sus últimos años, la Córdoba argentina. De entre el restringido número de materiales temáticos de esta pieza, aunque carezcamos de precisiones, podríamos suponer que el portador de esa intención es el siguiente:

La concentrada y rigurosa música de Castro no cede a las tentaciones de la cita folclórica española: apenas un arpegio evocador de la guitarra y unas fugaces ornamentaciones que sugieren giros andaluces ofician de contexto. Tampoco a la inclusión de referencias a músicas religiosas o litúrgicas, pertinentes en el tributo a un católico ferviente de parte de otro creyente, aunque de fe más abstracta. Es éste, en todo caso, un réquiem laico. Ningún espacio entonces para los estereotipos de la hispanidad ni de la catolicidad, esos núcleos incandescentes en el enfrentamiento conceptual del momento que hubieran podido entenderse, en la obra musical, como una concesión.

El último de los materiales temáticos consiste en una textura de coral, indicada con el término «Fúnebre», de andadura procesional, que retiene el discurso en el plano de los *topoi* disfóricos predominantes. Su diseño se emparenta claramente con el desolado final de la *Cantata Martín Fierro*, que Castro compusiera en 1945, en el cual el coro entona versos de José Hernán-

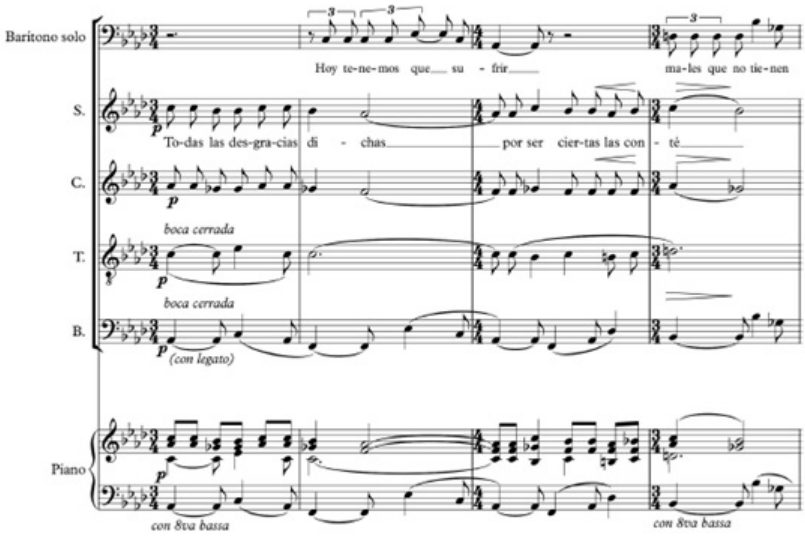


Ejemplo 4. *El llanto de las sierras,* cc. 59–62.

dez a través de los cuales el compositor alude lateralmente a la situación política de esos años: «Todas las desgracias dichas, por ser ciertas las conté, es un telar de desdichas, cada gaucho que usté ve». El barítono refuerza el juicio: «Hoy tenemos que sufrir males que no tienen nombre».[41] (Ejemplos 4 y 5)

Podría conjeturarse que estos versos trasladan a la nueva obra, instrumental, un texto virtual, secreto, con similar contenido referencial. Si aceptamos el riesgo que implica extender esta cadena metonímica, el poema fundante de la literatura argentina —que el Embajador de España considerara impe-

[41] Un análisis de esta obra en Corrado, Omar. «Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo», en Ramos López, Pilar (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970), España, Argentina, Cuba, México* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), pp. 301–316.



Ejemplo 5. *Cantata Martín Fierro,* transcripción la reducción para voces y piano, p. 87.[42]

rialmente, en 1946, como «el último de los romances españoles»—[43] vendría asimismo a rendir un homenaje local a Falla, al igual que las sierras cordobesas del título. Incluido en el nombre de la obra, este «llanto», término a cuyas resonancias lorquianas es difícil sustraerse, condensa así el dolor privado por la partida del amigo compositor y el provocado por las circunstancias históricas: doble duelo, personal e ideológico, íntimo y político, transfigurado en obra artística.

En este ejercicio de construcción de sentido, diríamos que, más allá de la voluntad explícita o consciente del compositor, por las porosidades del texto estético se filtra el texto social. Mas no se trata de proponer una realidad política exterior que se ofrecería, cruda, para ser referida en la obra artística mediante distintas tecnologías de representación. Por el contrario, ese mundo del «afuera», sin perder la consistencia fáctica que le negara el constructivismo extremo, está ya simbolizado en la superficie discursiva que producen y transitan los actores sociales. Porque, como afirma Jacques Rancière, «lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción

[42] Se reproduce por cortesía de Melos Ediciones Musicales [Ex Ricordi Americana].

[43] «Tuvo expresiva exteriorización el Día de la Raza», *La Nación*, 13–X–1946, p. 1.

del espacio donde se anudan lo visible, lo decible y lo realizable».[44] En consecuencia, la relación entre arte y política no duplica la existente entre ficción y realidad: consiste, más bien, en «una relación entre dos maneras de producir ficciones».[45] Pero las prácticas artísticas, sin embargo, forjan, «contra el consenso, otras formas de "sentido común", formas de un sentido común polémico».[46] En ese vértice situamos la obra que nos ocupa, los horizontes en que se inserta y las vías interpretativas que sugiere.

---

[44] Rancière, Jacques. «Les paradoxes de l'art politique», en Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. (Paris: La fabrique, 2008), pp. 56–92, 84. Nuestra traducción.

[45] Ibid.

[46] *Ibidem.*

4. Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro

Desde el golpe de Estado del 4 de junio de 1943, en el interior de un poder militar considerablemente afín a las políticas del Eje, se perfila un proceso en el cual la figura del coronel Juan Perón va adquiriendo un protagonismo creciente, que lo llevará de su cargo castrense al de Secretario de Trabajo y de allí a candidato del Partido Laborista en 1945, al triunfo de las elecciones de febrero de 1946 y a la asunción como Presidente de la Nación casi cuatro meses después. Se inaugura entonces una década de gobierno peronista, decisiva en la historia argentina, cuya caracterización ideológica unívoca es dificultosa, aunque la definición de «nacional y popular», según sus propias formulaciones, o de nacionalismo populista puede dar una idea de sus lineamientos básicos en el marco de los sistemas políticos de entonces.[1]

La historia personal y pública de Juan José Castro en esos años es paralela y simétrica a la de Perón: ambos tienen, en 1943, 48 años. Castro es un director de orquesta de gran prestigio y una ya larga pertenencia a las formaciones intelectuales cosmopolitas y modernizadoras del liberalismo progresista y del socialismo democrático, unificadas por la sensibilidad antifascista en los años de la guerra europea. Su oposición al régimen instaurado en 1943 fue

[1] Aunque innecesaria para un lector local, permítasenos esta síntesis contextual para quienes no estén familiarizados con la historia argentina del siglo XX. El mismo criterio aplicamos para incluir el resumen del *Martín Fierro* presentado en la sección siguiente

casi inmediata y pública: cartas abiertas en periódicos importantes, firma de manifiestos y colaboraciones con organizaciones opositoras en actos por la democracia y la libertad desembocan en la cesantía en sus cargos del Teatro Colón y el Conservatorio Nacional en ese mismo año.[2] Rechaza un intento de reincorporación en 1945 (*La Prensa*, 23–VI–1945, p. 9), y redobla su militancia en la Unión Democrática, frente constituido, centralmente, por los partidos socialista, radical y comunista, vencido en las elecciones democráticas del año siguiente. Las dificultades con el peronismo, basadas más en su franca oposición política que en la discusión estética en la que sin embargo repercute, se acrecientan; la hostilidad de sectores del poder hace crisis en 1948, año del estreno de su *Cantata Martín Fierro*, luego de lo cual decide exiliarse en Montevideo.

Martín Fierro, el legendario gaucho protagonista del libro que José Hernández escribiera en 1872, se había ya constituido en símbolo indiscutible de las tradiciones patrias, aquellas a las que las fuerzas que sostendrían al peronismo invocaban como fuente de legitimidad y base de su propio proyecto nacional. Castro toma entonces como punto de partida un paradigma que está también en el centro de la ideología que enfrenta, lo disputa y lo resignifica en el cuerpo de interpretaciones divergentes del poema que tienen lugar en esos años.

Síntesis del poema

La obra de Hernández, escrita en versos de distintas métricas en los que incorpora el habla propia de la campaña bonaerense de la época, consta de dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872), conocida como «La Ida», y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). En la primera se narran las desventuras de este gaucho arrancado injustamente de su vida sencilla en la pampa por una leva forzada que lo retiene tres años en los puestos militares de la frontera con el indio, de la que huye, regresa a su lugar y ya no encuentra a los suyos. Lleva una vida errante, comete un homicidio y a punto de ser aprehendido por la policía escapa con el sargento Cruz, quien, formando parte

[2] Véase Arizaga, Rodolfo. *Juan José Castro*. (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963); García Muñoz, Carmen. «Juan José Castro (1895–1968)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (Madrid, SGAE, 1996), pp. 3–24; Corrado, Omar. «Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación», *Música e Investigación*, 9 (Buenos Aires: INM, 2001), pp. 13–33; Manso, Carlos. *Juan José Castro.* (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008). El presente texto intenta expandir algunas líneas de estudio que ensayáramos en nuestro artículo aquí mencionado.

del pelotón, se pone de su lado. Ambos se refugian en el desierto, territorio del indio. La segunda relata las penurias en las tolderías, donde muere su amigo. Fierro logra escapar, libera una cautiva y se encuentra luego con sus hijos y el de Cruz. Comparte con ellos las experiencias, injusticias y sufrimientos padecidos y les entrega, en forma de sentencias y consejos, su saber, antes de separarse definitivamente.

Ya desde su aparición, la obra dio lugar a exégesis diversas. A principios del siglo XX se produce su canonización como piedra fundante de la literatura nacional en los escritos de Leopoldo Lugones y de Ricardo Rojas. Tres revistas de distintas orientaciones de esos años llevaron el nombre de Martín Fierro: una, dirigida por el anarquista Alberto Ghiraldo (1904–1905); otra como periódico contrario al gobierno radical de Irigoyen (1919) y la que aparece entre 1924 y 1926, uno de los órganos fundamentales de las rupturas vanguardistas de la época. Con respecto a la figura del gaucho fue reivindicada en esas primeras décadas del siglo por las clases altas, familias de prolongado arraigo en el país, en actitud defensiva frente a la masiva inmigración de ultramar que cambiaba la fisonomía del país, discutía su hegemonía y disputaba sus espacios. Las distintas fracciones del nacionalismo hicieron del gaucho su ícono privilegiado, desde los liberales hasta las agrupaciones tradicionalistas más conservadoras y xenófobas. Desde la izquierda, en cambio, fue con frecuencia rechazado: se le atribuyeron condiciones contrarias al mundo del trabajo, a la disciplina y al sentido del progreso que postulaban. A partir de mediados de los años 30, la izquierda comienza sin embargo a revisar estas formulaciones, en un proceso de reflexión sobre las cuestiones nacionales que incluyeron la historia patria y el lugar que se le acordaría al gaucho en ella.[3] Junto a una copiosa literatura sobre el poema de Hernández en la que se discuten cuestiones de género literario, de versificación, de genética textual, de valoración estética, de verosimilitud etnográfica, en los '40 se jerarquiza el debate de la obra en términos más claramente ideológicos. Se la

[3] En 1934 Sergio Bagú publica en la revista socialista *Claridad* un artículo cuyo título es en si mismo significativo: «Revalorización del gaucho. Meditaciones sobre su medio, su personalidad y su trayectoria» (*Claridad*, N° 283, noviembre 1934, snp). En 1936 un gran retrato de Hernández preside la marcha del 1° de mayo de la izquierdista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (*Crítica*, 2–V–1936, 3). Ese mismo año, en *Unidad*, órgano del Partido Comunista, Raúl González Tuñón escribe un extenso artículo, ilustrado por un retrato de Hernández firmado por Lino E. Spilimbergo (*Unidad*, 2, febrero 1936, 6). Allí transpone provocativamente las situaciones del poema a la más estricta actualidad. Estudiamos parcialmente este proceso en Corrado, Omar. «Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943–1946», [en línea] *Afuera. Revista de crítica cultural* 8 (Buenos Aires, 2010) [www.revistaafuera.com].

interroga desde el presente más inmediato, se la engarza en interpretaciones del pasado nacional, de las continuidades y rupturas históricas y se la incorpora en la construcción de legitimidades de grupos antagónicos. La presencia de Martín Fierro y de su autor en el espacio público adquiere entonces un volumen inusual: el período que va de 1945 a 1948 —fechas de composición y estreno de la Cantata de Castro— da lugar no solo a una ingente cantidad de escritos[4] sino también a exposiciones plásticas,[5] espectáculos,[6] proyectos cinematográficos[7] y homenajes de diversa índole,[8] generados para-

[4] Entre ellos, no menos de diez libros, entre los cuales aparecen autores ideológicamente diferenciados como Manuel Gálvez, del nacionalismo católico, Amaro Villanueva, del Partido Comunista, Carlos Astrada y Ezequiel Martínez Estrada, de quienes nos ocuparemos luego. En la prensa periódica de distinto signo —desde los órganos comunistas como *El Patriota* y *Orientación* y el socialista *La Vanguardia*, hasta los nacionalistas que convergen en el peronismo como *Tribuna* o *El Laborista*, sin olvidar los de comunidades, como *España Republicana*— se encuentra una multitud de artículos sobre el tema que no podemos reseñar aquí.

[5] Algunos ejemplos: exposición de figuras en madera sobre el *Martín Fierro*, realizadas por Jorge Casals, en la sede del Partido Socialista (*La Vanguardia*, 10–VII–1945, p. 9). Exposición de pinturas de Silvio Rossi sobre el mismo tema, en los salones de Y.P.F., a cuya inauguración asisten Perón y su esposa (*Democracia*, 20–V–48, supl. ilustrado, p. 7).

[6] Entre ellos, «El gaucho Martín Fierro», espectáculo en el escenario al aire libre de la Sociedad Rural, por Hugo Devieri (*Democracia*, 5–III–46, p. 6; *Tribuna*, 18–III–46, p. 10). Otros similares: los de Mario Danesi en el Teatro Municipal, con el conjunto de guitarras de Abel Fleury (*Tribuna*, 6–XII–46, p. 12; Ibid., 26–XII–46, p. 12) y luego en la Exposición Industrial Argentina (*El Laborista*, 7–I–47, p. 15); el de Pedro Tocci en el Teatro Alvear, con textos de Hernández y González Castillo (*Democracia*, 2–III–48, p. 11). Devieri recita regularmente el *Martín Fierro* por LS 11, Radio Provincia, los lunes y viernes (*El Laborista*, 13–I–47, p. 13). En el Teatro Cervantes, el conjunto teatral de la Confederación General del Trabajo representa la obra *El hombre y su pueblo*, de César Jeimes, con música de Emilio J. Sánchez, que narra la epopeya de Perón, uno de cuyos cuadros es «La esperanza de Martín Fierro» (*Democracia*, 26–VI–48, p. 7).

[7] Se proyecta la filmación de una película sobre Martín Fierro, por Argentina Sono Film, con guión de González Pacheco y dirección de Mario Soffici (*El Laborista*, 22–I–46, p. 10).

[8] Entre otros, «El Martín Fierro, poema de nuestra revolución», por Guillermo Borda en el ciclo «Conferencias para difundir el Plan Quinquenal» (plan de gobierno de Perón), el 8 de abril de 1947 en el Centro Universitario Argentino (*El Laborista*, 8–IV–47, p. 15), incluido luego en la antología *Tribuna de la revolución*, publicado en 1948. Acto de la oficialista Unión Argentina de Trabajadores Intelectuales por el Día de la Tradición, el 10 de noviembre —fecha del fallecimiento de Hernández— de 1947, con discurso de Oscar Rius (*El Laborista*, 12–XI–47, p. 17). Creación del Museo José Hernández, sobre la base de la donación de Félix Bunge, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires (*Democracia*, 7–X–48, 3ª. sección, p. 1). Vease Casas, Matías Emiliano. «El criollismo en la gestación del museo de motivos populares José Hernández (1939–1949)». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2018), N° 53, pp. 39–62.

lelamente por el campo oficialista y el opositor. Para una comprensión abarcativa de la obra de Castro resulta imprescindible no perder de vista su inserción en este contexto.

La música

A pesar de la centralidad del poema de Hernández en la cultura argentina, sorprende constatar que no haya generado prácticamente obras musicales que lo incluyan hasta mediados del siglo.[9] Excepto una escena lírica titulada *Martín Fierro* de Juan F. Giacobbe, compuesta en 1929,[10] que no tuvo circulación y de un proyecto inconcluso de José André en el año de su muerte (1944) (*La Prensa*, 22–VI–1948, p. 21),[11] el único antecedente relevante en este sentido es la inclusión de estrofas del poema en el ballet *Estancia* de Alberto Ginastera, en 1941,[12] lo que acrecienta la singularidad de la pieza de Juan José Castro, compuesta, según figura en la partitura orquestal manuscrita, en el año clave de 1945.[13]

Para ella, el compositor elige como género la cantata, para barítono, coro y orquesta en este caso. Hacia el medio siglo, la cantata no implicaba ya normativas rígidas: había dado lugar tanto a obras altamente especulativas de Anton Webern como a piezas patrióticas y propagandísticas de los regímenes totalitarios. Este género le permite a Castro individualizar la voz del protagonista en sus monólogos, tratarlo por momentos como personaje casi operístico, o diseñar frescos sinfónico–corales descriptivos, líricos o dramáti-

---

[9] Alberto Williams titula «Martín Fierro, en la pulpería» una de las diez milongas que integran sus *Aires de la pampa* op. 63 (1912), pero no incluye textos del poema, ya que es una obra pianística.

[10] García Morillo, Roberto. «Giacobbe, Juan Francisco», Casares Rodicio, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 587–588.

[11] Aunque en otro campo, cabría mencionar la música que Isidro Maiztegui compuso en 1941 para la representación de *Martín Fierro* como obra de teatro en el Cervantes, en versión de González Castillo, con dirección de Elías Alippi (www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/incidental, consulta 12–V–2010)

[12] El texto está a cargo de un barítono que recita en las primeras intervenciones (Cuadro I y *Pequeña danza*) y canta en las dos siguientes (Cuadros III y IV). La intención es aquí, esencialmente, descriptiva: consiste en puntuar con la ayuda de esos fragmentos las horas del día en un establecimiento rural pampeano y las actividades ligadas a ellas. Si bien una suite de danzas fue estrenada en 1943, la obra completa no se escuchó hasta 1952.

[13] No es posible establecer si ese dato fue anotado en la partitura por el compositor o por otra persona, ni en qué momento se hizo. En todo caso, si tenemos en cuenta esa fecha es preciso rectificar la de 1944 que figura en los catálogos existentes.

cos sin ataduras formales previas. El texto fue seleccionado directamente del libro de Hernández por el propio compositor. Utiliza solo fragmentos de *La Ida*, de los que retiene las líneas argumentales esenciales y las situaciones de mayor condensación expresiva.[14] Entre lo que toma y lo que deja aparecen marcas de las lecturas, personales y de época.

Castro se explaya sobre esta obra en algunas consideraciones que reproducimos:

> La tierra que ha producido ese héroe, el suelo que él pisó sintiéndolo tan suyo tiene una voz, sin duda; una voz profunda en la que cantan sus horizontes y en la que se expresan sus criaturas. Pasto, hacienda, árbol, cielo, hombre, cosas, todo el paisaje, único e inconfundible de su campo, todo el sentimiento de los seres que lo pueblan, todo el misterio de su noche estrellada tiene un lenguaje. Es tarea del artista poseído por la emoción de ese paisaje prestar el oído atento y escuchar esa voz, ese «lamento infinito que viene no sé de dónde». Además, el sostenido canto de libertad e independencia del protagonista, su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre, esperaban, nos parece, ser llevados a la música. Por otra parte, la admirable pintura del medio, de las costumbres, de los usos del campo, el fuerte tono poético de muchos pasajes de la obra y la recia figura del personaje central, erguido en medio de esa naturaleza como síntesis de rebeldía frente a la injusticia y el atropello podían ser asunto incomparable para el músico de intento tan ambicioso. Este debía ponerse a la vera del héroe y desde que dice «aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela» tomar su canto y el expresivo acompañamiento de su humilde instrumento para pasarlo a la orquesta rindiéndole el homenaje de sus esplendores (…) acento auténtico de una realidad perenne e inmutable (…) pero que puede encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier éoca. (*La Razón*, 18–VI–48, p. 13)

[14] Los versos elegidos son los siguientes (en el orden en que aparecen en la cantata): 1–18; 43–60; 85–102; 121–146; 151–168; 187–192; 223–235; 247–252; 289–294; 1003–1008; 1011–1014; 1373–1378; 1123–1126; 1139–1190; 1203–1210; 1215–1234; 1249–1252; 1397–1408; 1445–1450; 1469–1480; 1501–1504; 1511–1516; 1537–1567; 1585–1600; 1609–1612; 1621–1638; 1645–1650; 1723–1728; 2307–2310. Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos A. Leumann. (Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1961) [1ª. 1945]. La cuestión del texto y su uso es señalada por la crítica como uno de los elementos más débiles de la Cantata. Se aduce que el poema en si carece de sustancia musical (*Buenos Aires Musical*, 1–VII–1948, p. 1; *Clarín*, 22–VI–1948, p. 10), que la elección de los fragmentos no es afortunada (*Opus*, 8–VII–1948, p. 6), o que su distribución entre solista y coro afecta la unidad (*Clarín*, cit.). *La Razón* (22–VI–1948, p. 12), en cambio, aunque reconoce las dificultades del texto, en el que alternan «el prosaísmo y la poesía», sostiene que el compositor «las ha sorteado o las ha resuelto con maestría».

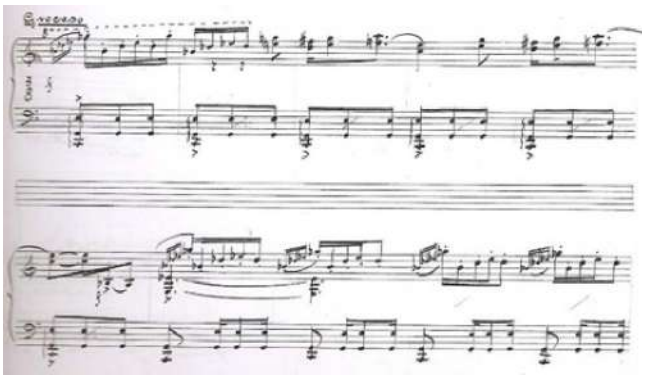
Los núcleos centrales que nos interesa destacar del texto son los siguientes:

1. El lugar suena: la tierra «tiene una voz»; «todo el paisaje tiene un lenguaje». El recurso a giros muy estilizados del folklore argentino utilizados en la obra responde a este punto. No se trata ya de la incorporación cruda de elementos rítmicos o melódicos populares en un vocabulario romántico o impresionista, solución ensayada por las generaciones precedentes. Es una reinterpretación del folklore desde el prisma de la modernidad musical conocida en el país desde los '20 —Stravinsky, Honegger, Hindemith, Prokofiev, Falla, en cuya difusión local colaboró Castro como director de orquesta— y practicada por los compositores locales a partir de los primerísimos años 30, marcada por recursos politonales o cromáticos, polirrítmicos, disonantes. A partir de ellos, el compositor establece las distancias que imprimen sus propias marcas estilísticas, interiorizadas, funcionales a la técnica general y al proyecto expresivo particular en cada caso. Aquí, es el lenguaje el que apela, eventualmente, al intertexto folclórico como parte del repertorio cultural disponible y no el folklore, que forcejea y busca «obligatoriamente» modos de aparición en el discurso.

Los ejemplos más notables de elaboración compositiva a partir de especies folclóricas identificables son el pericón que abre el tercer cuadro y el malambo incluido en el cuarto —de resonancias ginasterianas[15]—, especies que el compositor había explorado poco antes en su *Cuarteto de Cuerdas* (1943) de donde claramente derivan. También la extensa y dramática vidalita orquestal con la que se inicia el último movimiento, una página antológica en la historia musical local. En muchos otros casos, se trata de alusiones a configuraciones rítmicas o melódicas compartidas por diferentes danzas o canciones, y a *Spielfiguren*, transposición de disposiciones texturales y registrales características de instrumentos tradicionales —la guitarra, en particular— con los medios orquestales. En el mencionado pericón el compositor uniformiza los valores de la melodía original[16] —que adquiere así perfiles polimétricos aunque la notación no lo registre—, en Sol bemol mayor, confiada a la flauta y luego al clarinete —en la octava inferior—. La acompañan arpa y contrabajos en Do mayor, centros separados por la distancia máxima

[15] Recordemos el malambo final de *Estancia* y el *Malambo* op. 7 de Ginastera, ambos de 1941. Es significativo que no aparezcan referencias a esta danza anteriores a esa fecha en la obra musical de Castro.

[16] El tratamiento de la vidalita utiliza este mismo recurso: favorecida por el tempo lento, aparece así convertida casi en un coral.



Ejemplo 1. Juan J. Castro, *Cantata Martín Fierro,* Manuscrito de la reducción para canto y piano, Tercera parte, p. 40.

del círculo de quintas,[17] y le superpone otro motivo folclórico recurrente, en terceras paralelas, a cargo de los violines (Ejemplo 1).[18]

2. El deber/poder del músico es darle forma a esa voz que lo reclama, a partir del estado del material con el cual opera en su propio tiempo: «encontrar su interpretación en el vocabulario de cualquier época». Aparecen aquí remanencias de *topoi* románticos: el compositor, «poseído por la emoción», «presta el oído atento», «se pone a la vera del héroe» —que es también él, cantor, en otro ámbito— y «toma su canto». Aunque el texto no se explaya en esto, el «vocabulario de su época» incluye, en el caso de Castro, más allá de las técnicas específicas,[19] una conciencia aguda del peso de la forma, del

---

[17] Los mismos de una bitonalidad paradigmática en la música de comienzos de siglo: la del dúo de clarinetes de *Petrouchka* de Stravinsky (Do–Fa#). El fragmento de Castro puede entenderse asimismo como la superposición de una base en Do con una melodía construida con cuatro sonidos de la escala pentáfona, en un juego de teclas blancas y negras. Esto se complejiza a partir del compás 6, donde los metales, en un aparente movimiento cadencial sobre Mib, incorporan ese sonido al plano del acompañamiento y producen así la bimodalidad DoM/dom. El total de alturas utilizadas en estos compases responde a una colección octatónica según el modelo 1–2, sobre Do (con la única excepción del fa y el re del c. 3, reiterado en la misma situación en el c. 5). Esta torsión de los materiales referenciales los coloca en una perspectiva fracturada, en un escorzo casi expresionista.

[18] Presentamos la reducción para canto y piano, cuya lectura completamos con la del manuscrito orquestal completo (snp). El motivo de la flauta se continúa como *ostinato*, superpuesto a los violines, lo que esta versión no retiene. Los ejemplos musicales aquí incluidos se reproducen por cortesía de Melos Ediciones Musicales SA (Ex Ricordi Americana SAEC), Buenos Aires, en cuyo archivo fueron consultadas ambas versiones, gracias a la gentileza de sus autoridades y de José Santillán.

[19] No es éste el lugar para desarrollar un análisis técnico de la pieza. Un breve recuento de procedimientos deudores de la modernidad de los años20 incluye el uso intensivo de pedales y *ostinati* que ponen en perspectiva y complejizan los planos contrastantes que

vértice técnico y del momento de reflexión estética cuya sede es el lenguaje. Ejemplos significativos de esta preocupación formal se observan en el uso riguroso de procedimientos de variación a partir de una configuración de base —a manera de *passacaglia*—,[20] de recurrencias cíclicas,[21] de la cuidada administración de momentos «centrípetos» —esto es, de mayor disciplinamiento en el manejo de las estructuras compositivas «clásicas» y de las relaciones a distancia que las mismas establecen para sostener la arquitectura total— y «centrífugos» —o de despliegue elaborativo más libre, localizado o periférico con respecto a los anteriores—.[22] En 1945, el compositor afirma:

> No se debe temer al «europeísmo» y hay que aprender el oficio a fondo. No llamemos intuición a la ignorancia, ni creamos que el arte es una cosa cómoda y divertida. Las composiciones más laboriosas y trabajadas las firma un tal Juan Sebastián Bach.[23]

3. La «rebeldía frente a la injusticia y el atropello», otro de los ejes conceptuales que el *Martín Fierro* desarrolla, se jerarquiza por los fragmentos elegidos y por la apelación a un tono sombrío, por momentos desolado, para la construcción de las situaciones de mayor acción dramática, como en la Tercera parte, en la que el tratamiento musical adopta contornos operísticos. A pesar de que Fierro entona un «sostenido canto de libertad e independencia», y hace oír «su altiva queja, su protesta por la persecución que sufre», es en realidad víctima de esas circunstancias sin arbitrar medios efectivos para

---

se le superponen, las disonancias duras provocadas por el movimiento contrapuntístico, los agregados armónicos disonantes fuera de código, la presencia constante de la bitonalidad y bimodalidad, un cromatismo que torna ambigua la definición tonal, la que sin embargo termina presidiendo siempre el movimiento general del discurso.

[20] Cf. Segunda parte. En el comienzo, tres acordes reiterados —breve coral disonante, configuración recurrente en la obra de Castro— funcionan como «tema» que genera dos ciclos de variaciones y un tercero incompleto. Un procedimiento similar se encuentra en el mismo movimiento, luego del interludio orquestal.

[21] La más evidente es la reexposición, en la última parte, de materiales del comienzo de la obra, relacionados por el texto: el cantor retoma su narración sobre el mismo acompañamiento y retrotrae así el discurso al tiempo de la enunciación previo a la narración de los episodios anteriores. Otros elementos infratemáticos aseguran la unidad: interválica, motivos, pedales, entre otros.

[22] Esta conducta caracteriza la Tercera parte: la escritura sigue de cerca el relato, se adhiere a las inflexiones dramáticas y privilegia así la continuidad narrativa y climática por sobre la autonomía del procedimiento.

[23] *El Comercio*, Lima, 28–V–1945, cit. en García Muñoz, C. «Juan José Castro (1895–1968)»…., p. 21.

combatirlas; se coloca, en consecuencia, pese a las afirmaciones del propio compositor, del lado de los antihéroes. Que la obra de Castro concluya con la huida del personaje al desierto, vencido por la adversidad, lo reafirma.[24]

Las inscripciones contextuales

Los años de composición de *Martín Fierro* coinciden, en la biografía de Castro, con los más intensos y comprometidos de su actuación política, como señaláramos. Imposible no observar entonces la proyección biográfica —personal y generacional— en aquellas zonas de la obra de Hernández que admitían una lectura en términos de absoluta contemporaneidad. Compuesto en 1945, en plena actividad de oposición al régimen militar y al naciente peronismo, prefigura las vicisitudes que el autor enfrentará en los años siguientes, en los que converge con interpretaciones de intelectuales ideológicamente afines y que se condensan en 1948, año del estreno.

El nacionalismo, en sus diversas variantes, fue el componente organizador del ideario peronista. Formuladas en el *Manual del Peronista*, también de 1948, registraban entonces décadas de militancia y maduración en segmentos intelectuales argentinos en el poder. La filiación hispano–católica de la nación, siempre amenazada por tendencias juzgadas extranjerizantes y cosmopolitas —francófilas en lo cultural, liberales, laicas y de izquierda en lo ideológico—, está en sus raíces, y es deber del proceso político en curso recuperarla:

> Poseíamos las semillas de un pensamiento, de un arte y de una literatura, frutos de nuestra realidad, de nuestro paisaje y originadas en las mejores fuentes clásicas y cristianas y casi las esterilizamos arrojándolas al arenal del olvido, para

[24] Una relación tentadora y riesgosa es la que podría establecerse, parcialmente, con *Wozzeck*. Ello es históricamente verosímil: fragmentos de la ópera se habían estrenado en Buenos Aires ya en 1932 y Castro, por su interés en la obra de Berg, su prolongada relación con Erich Kleiber, quien estrenara *Wozzeck* en Berlín en 1925, y sus frecuentes viajes internacionales, seguramente la conocía bien. Desde los posibles vínculos entre las obras mismas, la cantata de Castro, cuyas tendencias operísticas son innegables, se organiza en episodios seccionales equiparables a las escenas berguianas. Algunos de ellos funcionan a la manera de las Invenciones de aquella ópera; el prolongado interludio orquestal que cierra la tercera parte, luego del crimen que sella la suerte de Fierro, sería, en esta perspectiva, el correlato del que sucede al cumplimiento del destino de *Wozzeck*. Se trata, en todo caso y con las restricciones evidentes, de resonancias trabajadas desde un marco referencial incomparablemente ajeno.

sembrar inopinadamente semillas de culturas ajenas a la sensibilidad histórica de nuestro pueblo. En pocas palabras, Dios nos había entregado una patria que nuestros próceres declararon fundada y estábamos haciendo todo lo posible para convertirla en factoría. Tienen que haber sido muy profundas las raíces de la argentinidad para no haber sucumbido a tantas agresiones. Tiene que haber sido muy auténtico este pueblo para haberse salvado de tantas acechanzas. Y tiene que haber sido muy afortunada nuestra lucha para haber podido conseguir que el país se lanzara por el camino nuevo que hoy transita y al cual parecía haber renunciado para siempre (…) Las universidades tienen en sus manos la posibilidad de moldear el alma argentina, el carácter de los argentinos, de modo que resplandezcan las virtudes de la raza.[25]

El mundo intelectual de Castro está en las antípodas de este nacionalismo restrictivo y de sus usos. Las obras que compone en esos años (1943–1948) revelan un universo heterogéneo y abierto. Incluye la inspiración hispánica —*La zapatera prodigiosa*, ópera sobre la pieza de Lorca (1943); *Elegía a la muerte de García Lorca* sobre texto de Salvador de Madariaga (1945); *Dos sonetos del toro*, sobre poemas de Miguel Hernández (1946); *El llanto de las sierras*, en homenaje a Falla en su muerte (1946)—. Pero es una España opuesta a la que alienta el discurso nacionalista de la derecha argentina a la cual enfrenta también en este segmento. También rinde tributo a los orígenes gallegos de su familia —*De tierra gallega* (1946); *Dos canciones de Rosalia de Castro*, en gallego (1948)—. Otras voces europeas aparecen en esa producción: *Dos canciones de Rilke* (1945); *Tenèbres*, con texto de Claudel (1947). Antes, había explorado asimismo, brevemente, el registro del jazz (*Negro triste* —1935–37—; *Segunda Sonata* —1939—). En la *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, dada a conocer en 1945, encargo de instituciones sociales democráticas con el propósito de ser cantada en manifestaciones opositoras a Perón como música funcional, cívica, Castro cita el Himno Nacional Argentino junto a *La Marseillaise*, símbolo de ideales universales de libertad y de la lucha antifascista en la historia inmediata, representada por la liberación de París en ese año. Al dolor por su caída, en 1941, había dedicado Castro el segundo movimiento, «Lento–trágico», de su *Concierto para piano y orquesta*.[26] Precisamente en ese contexto internacional produce como

[25] Partido Peronista, Consejo Superior. *Manual del Peronista*. (Buenos Aires: s.e., 1948), pp. 28 y 80.

[26] *Sur* dedica un número a la liberación de Francia, en el que Martínez Estrada escribe: «Muchos hemos sentido la liberación de Francia como un acontecimiento que se relaciona con nuestra suerte personal, con nuestro personal destino (…) estamos ligados espi-

director el estreno sudamericano de la Séptima Sinfonía, «Leningrado», de Shostakovich, en 1943, que aglutina al arco proaliado argentino.[27] En 1945, «proscripto de toda entidad oficial»,[28] estrena en Buenos Aires el *Retrato de Lincoln* (1942) de Aaron Copland, compositor aliado a las tendencias progresistas estadounidenses. Esta obra, en el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial, fue entendida como afirmación libertad, justicia y tradiciones democráticas, a través de la figura de Lincoln, cuyo pensamiento resuena en sus textos incorporados a la pieza en la voz del narrador.[29] Junto a ello, la preocupación por modelar una música con elementos del folklore propio que se venía manifestando en obras anteriores —*Sinfonía argentina* (1934); *Sinfonía de los campos* (1939); *Tangos* (1941)— se afirma en estos años: aparece en su *Cuarteto de Cuerdas* (1943) y en los *Corales criollos N° 1* (1947), para piano, significativamente dedicados «Al gaucho Martín Fierro». Compuestos dos años después de la Cantata y uno antes de su estreno, revela la persistencia de esa figura en el pensamiento del músico en ese tiempo. El dispositivo técnico mismo de las dos obras relacionadas con Martín Fierro está trabajado por la diversidad: materiales folclóricos se procesan en el interior de un vocabulario y una sintaxis deudores de la experiencia de la modernidad internacional que, incorporada ya como propia en el transcurso de casi dos décadas de recepción local, no se considera ni percibe como exterior.

Además de las intervenciones públicas explícitas de Castro, estas mismas obras con materiales y símbolos nacionales pueden leerse/escucharse como repercusiones del debate en el plano estético, a partir del cual se disparan sus zonas de potencialidad política, que no son, desde luego, las únicas. El pensamiento musical de Castro, en su acción como compositor y como direc-

---

ritualmente a un estado de cultura, de pensamiento, de sensibilidad, a una historia que pertenece al género humano (…) la libertad es un bien del espíritu y, como un poema bien hecho, pertenece al patrimonio del hombre». Martínez Estrada, Ezequiel. «Francia en la salvación», *Sur*, 120 (Buenos Aires, octubre 1944), pp. 18–23.

[27] Sobre estos hechos, cf. Manso, C. *Juan José Castro…..*; Corrado, O. «Música culta y política…»; Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920–1940*. (Buenos Aires, Ediciones Gourmet Musical, 2010).

[28] *Hoy*, 25–VII–45, p. 8.

[29] Según Kaylyn Sawyer, mediante los textos de Lincoln Copland espera «inspirar a los americanos para enfrentar los desafíos morales y políticos del momento». Sawyer, Kaylyn, «Belonging to the Ages: The Enduring Relevance of Aaron Copland's *Lincoln* Portrait», Sawyer, Kaylyn. «Belonging to the Ages: The Enduring Relevance of Aaron Copland's *Lincoln* Portrait», *Journal of the Abraham Lincoln Association*, vol. 40, N° 1 (University of Illinois, 2019), pp. 25–45. La pieza se asocia también a la publicística bélica de su país en la lucha aliada, estudiada por Fauser, Annegret. *Sound of War: Music in the United States during World War II*. (Oxford, Oxford University Press, 2013).

tor, revela una visión aditiva de la cultura, que adosa, suma, integra sin el temor a lo extranjero enarbolado por un nacionalismo defensivo. Ante él, la insistencia de Castro en la región de lo folclórico o en las referencias argentinas, incluido su *Martín Fierro*, admite ser entendida como crítica a la versión hegemónica del nacionalismo dispuesta por el discurso oficial, como reclamo por su pertenencia y derecho a una tradición desde perspectivas distintas, para afirmar otras formas de subjetivación de lo nacional en el proceso general de la cultura de su tiempo. La tradición a la que Castro adhiere proviene del linaje liberal y socialista en cuyos cauces se fraguó una manera de pensar la nación, convergentes ahora en la lucha antifascista que modeló la conciencia política de un sector significativo del campo intelectual de su generación.[30] Se trata entonces del uso de los mismos símbolos, con intencionalidad y propósitos distintos, simétricos, o al menos diferenciados. Este conflicto de interpretaciones por la posesión del aparato simbólico recubre zonas de convergencia que, atrapadas en construcciones ideológicas e instrumentalizaciones políticas enfrentadas, se ven como antagónicas: las tradiciones locales, musicales en este caso, integran sustancialmente el dispositivo musical de Castro, pero se incluyen en ese universo más vasto en que despliega su obra compositiva.

En el discurso de cada uno de los sectores se comprueba la hipertrofia de la invocación a la historia nacional en la cual recrear la legitimidad del programa presente. De esta hermenéutica historiográfica dual surgen construcciones opuestas e irreconciliables de la Nación. Sus símbolos intervienen también en la contienda, y *Martín Fierro* es uno de ellos. El 22 de octubre de 1944 el propio Juan Perón invoca al poema en un discurso pronunciado en San Isidro: «Martín Fierro es el símbolo de la hora presente. José Hernández cantó las necesidades del pueblo que vive adherido a la tierra (…) Nosotros, criollos, profundamente criollos, no tenemos otra aspiración que la del Martín Fierro».[31] En 1948, Carlos Astrada, destacado filósofo argen-

[30] Como señalara ejemplarmente José Aricó, la discusión sobre lo identitario argentino como opuesto a lo europeo, en definitiva, «no versaba sobre el apoyo o el rechazo de Europa, sino sobre cuál época de su historia podía servir como fuente de inspiración o de modelo a seguir»: las tradiciones hispánicas, católicas, premodernas, o las derivadas de la Revolución Francesa, liberales, laicas, democratizadoras. Aricó, José. *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), pp. 21–22. En la historia local, se traducen en la jerarquía otorgada a la herencia colonial o al ideario inaugurado en Mayo, con sus respectivas prolongaciones y consecuencias.

[31] Perón, Juan. *Obras completas*, vol. 6. (Buenos Aires: Editorial Docencia, 1997), p. 419.

tino convertido entonces en intelectual destacado del peronismo,[32] da a conocer *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*.[33] Su lectura, anclada en el aparato conceptual forjado por Heidegger —del cual había sido discípulo—, edifica en el *Martín Fierro* el momento fundacional del hombre argentino, la configuración particular de su *Dasein*, que desde ese fondo mítico avanza hacia su epifanía histórica, en los cauces abiertos por el peronismo. El gaucho constituye así una «modalización histórica» (Ibid., 80) de la esencia argentina. Jerarquiza la segunda parte del poema, *La Vuelta*, ya que al reconocerse allí los valores permanentes es en consecuencia la que contiene los gérmenes de un programa de comunidad argentina en curso —que el justicialismo nombraría como «comunidad organizada»—.[34] Quienes se apartaron de ello, víctimas del «cosmopolitismo utilitario», integran «las generaciones desertoras del mito gaucho» y en consecuencia de su «destino existencial» (Ibid., 34 y 38, respectivamente).

Ese mismo año —que es, recordémoslo, el del estreno de la cantata de Castro— Ezequiel Martínez Estrada, nacido, al igual que el músico, en 1895, de larga trayectoria en el ensayo de interpretación nacional desde la década de 1930, publica su monumental *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*,

---

[32] David indica «la posición de privilegio en el Estado Peronista» de Astrada, y el «lugar que se arroga con justicia —el de filósofo del Estado—». David, Guillermo. *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004), pp. 180–181.

[33] Astrada, Carlos. *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino*. (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948). 2ª. edición (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1964). En realidad, Astrada había anticipado las tesis centrales del libro en un artículo incluido en un conjunto de textos de diversos autores —Leopoldo Marechal, Antonio Castro, Juan A. Ponferrada, Juan F. Giacobbe, entre otros—, prologado por Homero Guglielmini, publicado por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual. Aunque no figura su fecha de publicación, es verosímil establecerla en 1947. Astrada, Carlos. «Surge el Hombre Argentino con Fisonomía Propia», Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, *Argentina en Marcha*, Tomo I (sle. [Buenos Aires], sf. [1947]), pp. 16–58. Asimismo, se incluye el texto de una de sus conferencias, «Martín Fierro y el mito de los argentinos» en la recopilación titulada *Tribuna de la revolución*. Astrada, Carlos. «Martín Fierro y el mito de los argentinos», *Tribuna de la revolución. Conferencias.* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Argentina, Centro Universitario Argentino, 1948), pp. 209–240.

[34] De hecho, en el *Manual del peronista* no resulta difícil detectar la intervención o al menos las repercusiones de ideas y de estilo que Astrada despliega en su libro sobre Fierro. El *Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947–1951* convierte en programa concreto de gobierno las formulaciones ideológicas generales. En el plano cultural, se enfatiza allí la necesidad de apoyarse en el folklore como reserva identitaria fundamental. *Plan Quinquenal del Presidente Perón, 1947–1951.* (Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional, sf), pp. 28–29.

en dos volúmenes.[35] Había ya dedicado al menos dos textos a ese tema: un importante *Prólogo* a una edición del libro de Hernández en 1938 (Martínez Estrada, 1938) y un artículo en *Sur*, más tarde.[36] Los vínculos conceptuales que pueden establecerse entre esta obra y las elecciones de Castro en su cantata son reveladores de una «estructura de sensibilidad» arraigada en las formaciones culturales que comparten, unificadas en la oposición al peronismo: *Sur*, la revista y editorial de Victoria Ocampo, el Colegio Libre de Estudios Superiores y el Instituto Francés de Estudios Superiores, entre los más significativos.[37] Martínez Estrada considera que lo sustancial del poema se encuentra en la primera parte —la única utilizada por Castro—. En su interpretación, el personaje de Hernández es un antihéroe; es, en cierto modo, «agente pasivo del destino».[38] Como parte de ese colectivo de «gauchos marcados por el desaliento» no es un rebelde, sino un desdichado que sufre y denuncia las injusticias.[39] Las causas de los males, sin embargo, no se definen; quedan en suspenso, difusas, diluidas: la verdad está en el carácter arbitrario del poder.[40] Esa indefinición es lo que abre el texto a las reactualizaciones que en cada presente particular ejerciten los actos de lectura, ya que, al ser Martín Fierro «lo invariante, lo permanente de un signo regional, estructural, social, [reaparecerá] cuando se reproduzcan las condiciones y circunstancias».[41] Y la multiplicación de las mismas en la historia desemboca en uno de los capítulos finales, titulado «Pesimismo esencial de la obra» (Ibid., 2, 489–503), donde apuntan, como en otros momentos del libro, referencias oblicuas a la historia contemporánea, lejos así de la «profesión de fe porvenirista del hombre argentino, el envío pampeano de la argentinidad» proclamado

---

[35] Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina.* (México: Fondo de Cultura Económica, 1948).

[36] Martínez Estrada, Ezequiel. «Los personajes secundarios en Martín Fierro», *Sur*, 168 (Buenos Aires, octubre 1948), pp. 18–32.

[37] Martínez Estrada escribe en esos años algunos textos ficcionales considerados paradigmáticos de la literatura antiperonista, como *Sábado de gloria* (Cf. Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983), esp. Tercera Parte, cap. 1). El escritor tenía por otra parte claros intereses musicales, como ejecutante de violín, al que refiere además en su artículo «Contemplación del violín», elogio de Paganini. Martínez Estrada, Ezequiel. «Contemplación del violín», *Sur*, 103 (Buenos Aires, abril 1943), pp. 57–69. Al violinista y compositor genovés dedicó además un libro. Martínez Estrada, Ezequiel. *Paganini*. (Rosario: Beatriz Viterbo, 2001).

[38] Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración…*,1, p. 45.

[39] Ibid., p. 306.

[40] Ibid., pp. 385–386.

[41] Ibid., p. 69.

por Astrada[42] y concretado en esos años de expansión triunfalista del régimen.[43] Más allá de las variables múltiples que deciden la ocasión del estreno de una obra, el empeño de Castro por producir este en ese momento, a pesar de las dificultades que se le presentan,[44] parece indicar también la voluntad de colocarla en el espacio público a modo de manifiesto, con la potencia del testimonio artístico.[45] De hecho, hasta donde sabemos, no hubo ningún otro intento posterior de Castro por reponer la obra.

---

[42] Astrada, C. *El mito gaucho….*, 1948, p. 46. Esta oposición, que estimamos válida a los fines del presente ensayo, no rinde justicia a la complejidad de cada texto ni analiza los vínculos entre ambos, en los cuales es evidente el trasfondo nietzscheano y existencialista generacionalmente compartido, cuya consideración excede nuestros propósitos.

[43] Félix Luna califica estos años precisamente como la «fiesta». Luna, F.: *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta 1946–1949*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1984).

[44] Carlos Astrada recoge numerosos testimonios orales del aislamiento progresivo a que es sometido Castro en ese entonces, al punto que el propio compositor consideró una actitud de valentía la asumida por la Academia Nacional de Bellas Artes al nombrarlo Miembro en 1945, cuando era considerado «anti–argentino». Manso, C. *Juan José Castro…*, p. 210. Rodolfo Arizaga indica que, ante el temor de represalias de los músicos por actuar bajo la dirección del maestro —y más aún en una de sus obras—, los coros de la *Cantata* tuvieron que ensayarse por separado: los hombres en Montevideo y las mujeres en Buenos Aires (Arizaga, R. *Juan José Castro….*, p. 69). Ricardo Catena, el barítono que estrenó la obra, no recuerda este hecho, pero confirma las dificultades crecientes de Castro con el peronismo (entrevista realizada el 15–VII–2010). Catena es convocado luego por Castro para cantar en el estreno de *La zapatera prodigiosa* en Montevideo, donde residía, en 1949, con dirección escénica de otra doble exiliada —de España y de Argentina—: Margarita Xirgú. Las apostillas contra Castro son frecuentes en el diario oficialista *Tribuna* en los comienzos del gobierno de Perón: se cuestiona, por ejemplo, que le hayan permitido dirigir en un teatro público como el Alvear (*Tribuna*, 12–VI–46, 10) Otras manifestaciones en *Tribuna*, 26–VI–46, p. 10; 27–VI–46, p. 10. El relevamiento de la prensa de esos años posteriores al triunfo de Perón pone en evidencia la segregación absoluta de Castro en los espacios musicales controlados por el poder. Así, Castro iba a dirigir la *Quinta sinfonía* de Beethoven en un homenaje a la memoria del socialista Mario Bravo, con los músicos de la orquesta del Teatro Colón, quienes no se presentaron a cumplir con dicho compromiso (*El Mundo*, 24–IV–47, p. 11). Según el diario peronista *El Laborista* (25–IV–47, p. 5), no se habría solicitado su presencia. En el contexto, no es difícil sospechar que las autoridades negaron la participación del organismo en dicho acto. Los ejemplos podrían multiplicarse.

[45] En la recepción periodística, sin embargo, casi no aparece esta dimensión de la obra, excepto, tangencialmente, en el *Argentinisches Tageblatt* (23–VI–1948, p. 8). Por cierto, en el diario peronista «clásico» de la época, *Democracia*, el concierto no aparece anunciado en la cartelera ni da lugar a crítica alguna. Solo se consigna que la Asociación Filarmónica de Buenos Aires tocará en el Alvear, sin mención de programa ni de intérpretes (*Democracia*, 21–VI–1948, p. 20) Lo mismo ocurre con otro periódico, *Noticias Gráficas*, controlado también por el oficialismo. Del mismo sector de opinión, *El Laborista* reseña, en cambio, elogiosamente la obra (*El Laborista*, 23–VI–48, p. 16).

Martínez Estrada tematiza el exilio y el destierro como «castigo impersonal» que atraviesa la historia argentina. Así, José Hernández fue un exiliado al igual que su criatura, que debe emprender un doble destierro: hacia el territorio indígena en la primera parte, «hacia lo ignorado» en la segunda.[46] Precisamente la cantata de Castro finaliza cuando Fierro logra vencer a la partida militar que lo ataca ayudado por Cruz[47] y huye al desierto, fugitivo, exiliado, vencido. La obra concluye con ese clima desolado: mientras el barítono canta: «Hoy tenemos que sufrir/males que no tienen nombre», el coro entona: «Todas las desgracias dichas/por ser ciertas las conté/es un telar de desdichas/cada gaucho que usté vé» (Ejemplo 2). Le sigue un breve y oscuro final en *bocca chiusa* —éxodo de la palabra— en el registro grave, *piano*, en modo menor: estamos en las antípodas de la celebración inaugural de Astrada: al registro eufórico del filósofo se contrapone el disfórico del compositor.[48] Ante Fierro, el desierto; ante Castro, premonitoriamente, el exilio montevideano.

Regresará cuando caiga Perón, en 1955, pero no escribirá su «Vuelta». Martínez Estrada, en cambio, reflexionará ácidamente sobre la experiencia del peronismo integrada a las constantes de la historia argentina en su ¿Qué es esto? Catilinarias (Martínez Estrada, 1956). En la segunda edición de *El mito gaucho* (1964) Astrada incorpora una sorprendente crítica, drástica, de los años peronistas.[49]

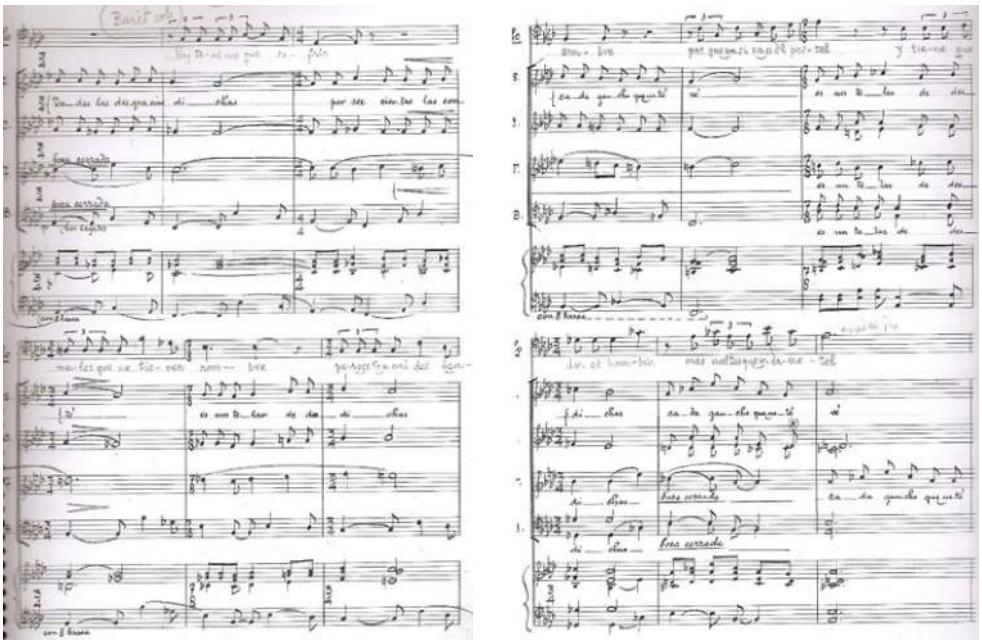
---

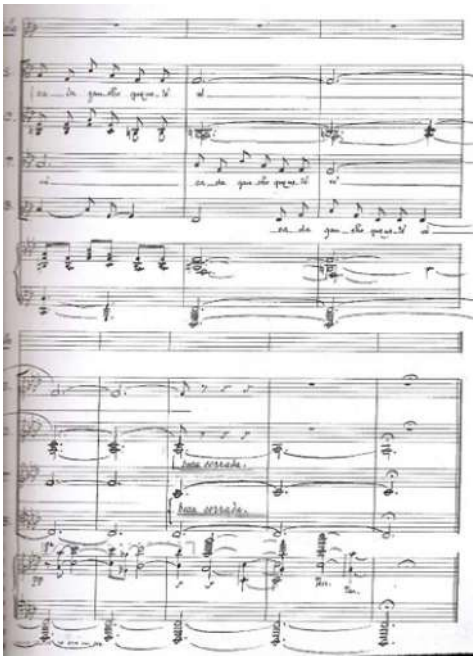
[46] Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración…*2, p. 387.

[47] Este momento clave del poema también lo es de la cantata. Castro confía al coro, que irrumpe luego de una prolongada inactividad, la exclamación del sargento: «Cruz no consiente», repetida enseguida por el barítono. El hecho de reservar para el coro el anuncio «desnaturaliza» la relación entre personaje y medio musical, y carga el acento significativamente sobre la voz colectiva que interviene en la historia.

[48] En ese momento, y en una aproximación provisoria, Castro podría relacionarse con los pensadores que tematizaron, en términos de Andrés Kozel, «la Argentina como desilusión», entre los cuales Martínez Estrada ocupa un lugar prominente. Kozel, Andrés. *La Argentina como desilusión. Contribución a la historia de la idea del fracaso argentino (1890–1955)*. (México: Nostromo–UNAM, 2008).

[49] Astrada, C. *El mito gaucho…,* 2ª. edición (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1964). Afirma que entonces el pueblo «engañado, carente de conciencia de clase, había sido víctima de un ominoso paternalismo, el cual le impidió adquirir una ideología orientadora. Fue fraudulentamente 'enfervorizado' por un seudo jefe, con aparatosidad de revolucionario, el que, ante la primera amenaza, por sugestión de la oligarquía castrense y por propia cobardía, huyó al extranjero» (p. 119). Más adelante embate contra «las mesnadas peronistas, las de las famosas manifestaciones con el inefable bombo, la oquedad de cuyo eco traducía la oquedad de ese populacho, que nada quería escuchar y solo atinaba a corear el nombre del jefe, del taumaturgo del aumento de los salarios y del feriado subsiguiente a tales actos multitudinarios (p. 125).





Ejemplo 2. *Juan J. Castro, Cantata Martín Fierro*, Manuscrito de la reducción para canto y piano, pp. 87–89.

En este punto, la *Cantata Martín Fierro* de Juan José Castro podría considerarse, siguiendo los planteos de Andrés Avellaneda en el estudio de la producción literaria de esta misma época, como «réplica ideológica», en la intersección de la serie artística y la serie social. Su análisis, y con todas las reservas que conlleva trabajar con un material tan diferente del texto verbal como la música, implica considerar el «extratexto de las obras, o sea la tradición literaria [y musical] a que ellas se adscriben, la situación real del escritor [compositor] en el mundo y en la historia y los materiales ideológicos que aquél implementa, elementos que también se construyen como un código para la obra misma» (Idem).[50] Y, agreguemos, para nuestra situación en la cadena histórica de recepciones. Aquí, como en el poema de Hernández para Martínez Estrada, «los elementos no expresos forman un borde dentado que engrana lo que ha sido expuesto en la Obra con lo que ha sido omitido. Lo que no se cuenta ni especifica hace presión desde fuera sobre las figuras diseñadas».[51]

Lo dicho que elude y lo no dicho que revela operan así como piezas complementarias que habilitan el ejercicio interpretativo.

---

[50] Avellaneda, A. *El habla de la ideología* ...., p. 39.

[51] Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración*...2, p. 499.

5. Honrar al General: músicas en el año sanmartiniano. El *Canto de San Martín* (1950) de Julio Perceval

Durante todo el año 1950, el gobierno del general Juan D. Perón dedicó un ingente esfuerzo a la conmemoración del centenario de la muerte del general José de San Martín, máximo héroe nacional y uno de los mayores de la historia latinoamericana, fallecido en Francia. Los homenajes comprometieron al conjunto de la «comunidad organizada», que se manifestó a través de asociaciones, sindicatos, empresas, instituciones culturales, educativas, profesionales, religiosas, deportivas, culturales, políticas. Uno de los objetivos centrales consistió en estrechar el consenso en torno de la figura del presidente, en tanto heredero histórico que actualiza y consuma el ideario y la acción del prócer. San Martín y Perón, siguiendo una lógica de sobreimpresión, se identificaron para la construcción de una narrativa histórica legitimadora que puede comprobarse casi diariamente en la prensa oficialista de ese año. La música acompañó esta celebración con diferentes grados de compromiso, a través de la presencia activa de compositores e intérpretes en los actos, de la composición de himnos y marchas convocados por concursos, así como de obras sinfónico–corales de gran envergadura.

El *Himno a San Martín* y canciones alusivas

A pesar de existir ya numerosas piezas musicales dedicadas a San Martín, desde comienzos de 1950 la Comisión de Homenaje, creada según lo previsto en el artículo 6° de la ley 13661 sancionada el 24 de octubre de 1949, decide convocar a un concurso para la creación de un himno dedicado al Libertador.[1] El 14 de febrero se otorga el premio al texto,[2] obra del escritor tucumano Segundo Argañaraz,[3] y se convoca al concurso por la música. El 26 de abril se reúne el jurado para evaluar los 200 trabajos recibidos. Lo integran los compositores Athos Palma y Alberto Ginastera, el organista Luis Ochoa y el señor Daniel Jáuregui (*Democracia*, 26–IV–1950, p. 3). El resultado se da a conocer a la prensa el 17 de junio[4] y recae sobre la pieza presentada por Arturo Luzzatti, compositor nacido en Italia en 1875 y radicado en Argentina en 1923.[5] Se reedita así la historia del himno nacional argentino y de varios latinoamericanos, cuya música fue escrita por compositores europeos.

Uno de los requisitos del llamado a concurso de la letra fue que estrofas y extensión y estructura fuesen adaptables a la música del Himno Nacional

---

[1] A juzgar por la documentación conservada en el Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, una Comisión Nacional Ejecutiva de Homenaje al Libertador funcionaba ya en los meses previos. Existe una versión taquigráfica de la sesión del 23–8–1949 (la única conservada, hasta donde sabemos) en la sede de Rivadavia 830 donde se da cuenta de los proyectos en curso, entre ellos, la propuesta de Radio Splendid de realizar «un concurso de obras sinfónicas (suite, sinfonía, obertura, etc.) con el tema de la vida y la gloria de San Martín», aprobado. Otros consisten en «peregrinaciones patrióticas» (a la posta de Yatasto, a Yapeyú), concurso de vidrieras alusivas y de obras radiotelefónicas, impresión de leyendas alusivas a San Martín al dorso de los boletos ferroviarios, impresión de un catálogo de obras plásticas referidas al Libertador, un film sobre su entierro, etc. Se fija la próxima reunión para el 24–IX–1949, fecha anterior, también, a la del decreto antes mencionado. Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Cultura–Homenaje a San Martín, Caja 665.

[2] Las bases se habían dado a conocer el 4 de enero. (*Democracia*, 4–I–1950, p. 3).

[3] Los datos sobre este autor son escasos. Se sabe que era tucumano, empleado en la legislatura provincial, familar indirecto del gobernador Lucas Córdoba. Escribió el libro *El dulce poema* hacia 1929. http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo_m._arga%C3%B1araz; http://abc.gov.ar/docentes/efemerides/especial17agosto09/htmls/adulto/pdfs/himno.pdf , última consulta 7–IV–2011. Obtuvieron menciones los trabajos presentados por Matilde Pérez Pieroni y Fernando López Agnetti. (*Democracia*, 15–II–1950, p. 3).

[4] El veredicto se produjo en la Escuela Normal Mixta de Avellaneda, luego de que el Coro de la institución cantara las piezas que llegaron a la selección final. (*Democracia*, 17–VI–1950, p. 3)

[5] Se otorgaron asimismo menciones a las composiciones de Carlos Spinardi y Hugo Carlos Dasso. Idem.

Argentino, seguramente para asegurar su más rápido aprendizaje. La pieza ganadora lo cumple, con ligeras variantes excepto en las estrofas finales. Tiene de los himnos el tempo solemne y el andar del cortejo. De las marchas, el ritmo puntillado, una grilla rítmica uniforme sobre la que se depositan las variantes melódicas. Nada de la materialidad del poema remite a Perón. La invocación y proyección hacia el presente y el futuro de algunas secciones del texto,[6] habitual en piezas de esta naturaleza, pudo haber remitido implícitamente, en este contexto general, a la actualidad nacional para los oídos de la época. Desde entonces, esta pieza fue incluida en la mayor parte de las celebraciones principales del año y su ejecución persiste hasta hoy.

La Comisión de Homenaje convocó otros dos concursos musicales: uno para la composición de una obra sinfónica, que, hasta donde sabemos, no se llevó a cabo;[7] y otro para canciones alusivas a San Martín, cuyo resultado se da a conocer el 21 de abril. A juzgar por la escueta información que entrega la prensa —la única de que disponemos— la mayor parte de las piezas deben haber consistido en *contrafacta* de canciones folclóricas. El primer premio, otorgado a *Huella de San Martín*, con letra de Lía Gómez Langenheim y música de Perla Argerich Beascochea, es una «variante armonizada de la huella tradicional» (*Democracia*, 21–IV–1950, p. 3); lo mismo ocurre con el tercer premio, *Despedida del Granadero*, de José Ángel Martí, basado en una vidalita tradicional. El segundo premio correspondió a *General San Martín*, letra de María Josefina Moirano y música de María Teresa Volpe de Pierángeli. Estos autores no son conocidos y ese repertorio no subsistió. La elección de remitirse al folklore se inscribe en el énfasis otorgado por el gobierno a la promoción de este género como marca simbólica de la Nación. Volveremos sobre este punto.

---

[6] «A su sombra la Patria se agranda/ en virtud, en trabajo y en paz (…) ¡San Martín! ¡San Martín! que tu nombre/ honra y prez de los pueblos del Sur/ asegure por siempre los rumbos/ de la Patria que alumbra tu luz».

[7] La Comisión de Homenaje, presidida por Oscar Ivanissevich, aprueba este proyecto en su sesión del 13 de abril de 1950 (*Democracia*, 14–IV–1950, p. 5). El llamado a concurso se efectúa seis días después (Ibid. 20–IV–1950, p. 3); el plazo de presentación de obras está previsto para el 13–V–1950. Debe haberse prorrogado, ya que el mismo diario lo anuncia más de un mes después (Ibid., 16–VI–1950, p. 3). Luego no hay más menciones en la prensa a este concurso.

Las celebraciones centrales

Los músicos fueron convocados, al igual que el resto de la sociedad, a rendir incesantes homenajes a San Martín a lo largo de todo el año, consistentes, por lo general, en la colocación de ofrendas florales, placas recordatorias, discursos alusivos y algunas interpretaciones musicales. Así lo hicieron, entre otros, los directores de orquesta, los cantantes, los miembros del Sindicato de Músicos, los integrantes de orquestas sinfónicas,[8] en actos profusamente registrados y difundidos por la prensa y los noticieros cinematográficos oficiales.[9]

Nos detendremos solo en lo ocurrido en las dos fechas más significativas del historial sanmartiniano rememoradas en ese año. La primera de ellas es la de un nuevo aniversario del nacimiento del héroe, el 28 de febrero, celebrada con un acto en la plaza que lleva su nombre. Consistió en una «concentración patriótica» de 12 000 alumnos que asistían a las escuelas de vacaciones. Uno de ellos pronunció una alocución en la que, según el diario peronista *Democracia* (1–III–1950, p. 5), «vinculó la liberación nacional debida al genio militar y virtudes humanas de Martín [sic] con la obra de liberación económica e independencia política del Presidente de la República, General Perón», discurso en sintonía con el diseño ideológico general y permanente del homenaje. Junto a la Banda del Regimiento 1 de Caballería Montada, actuaron los coros infantiles dirigidos por el compositor Athos Palma, que interpretaron, además del Himno Nacional, una *Marcha a San Martín* —probablemente la de Julio Dato, con texto del ingeniero Armando Fischer, que había sido premiada por el Instituto Sanmartiniano pocos años antes, publicada en 1947, ya que todavía no había sido seleccionado el nuevo himno— y la *Marcha del Trabajo*, escrita en 1948 por el entonces secretario de Educación de la Nación, Oscar Ivanissevich, con música de Cátulo Castillo, poeta y músico de tango, activo militante peronista. La canción, cuya

[8] Entre ellos, merece destacarse el realizado por la Asociación del Profesorado Orquestal, organismo opuesto a Perón en los comienzos de su gobierno, con el que mantuvo una tensa relación en los años siguientes. En esta oportunidad, homenajean a San Martín en la Plaza Grand Bourg, con la colocación de una placa, palabras alusivas de su presidente, Rodolfo Rosa, y ejecución de la Marcha Fúnebre de la Sinfonía «Heroica» de Beethoven por el conjunto de 110 músicos (*Democracia*, 29–X–1950, p. 3).

[9] Con respecto a estos últimos, y en referencia a asociaciones musicales, se conservan en el Archivo General de la Nación algunos breves pasajes de los actos, según el siguiente detalle: Sucesos Argentinos, 630, Legajo 789 (Homenaje de la Asociación Argentina de Directores de Orquesta) y Noticiero Panamericano, 553, Legajo 874 (Homenaje de la Sociedad de Cantantes, con discurso de su presidente, Francisco Amor)

última estrofa refiere a San Martín como trabajador, se había constituido rápidamente en uno de los himnos paradigmáticos del justicialismo.[10]

Los días centrales de agosto, mes de la muerte de San Martín, concentraron los actos de mayor solemnidad. El 15 fue dedicado al homenaje de la Confederación General del Trabajo. En la Plaza de Mayo, al anochecer, se concentraron las delegaciones sindicales; la Banda del Colegio Militar acompañó a un coro mixto de obreros, preparado y dirigido por Athos Palma, en la interpretación del Himno Nacional y del nuevo *Himno a San Martín.* A continuación, se formó una manifestación con antorchas que se desplazó hasta la Plaza San Martín, entonando canciones patrióticas. Desde las veredas, el público aplaudía la marcha, vivando a San Martín, a Perón y a Evita (*Democracia*, 15–VIII–1950, p. 5).[11]

El 17 de agosto, fecha del deceso de San Martín 100 años antes, tuvieron lugar las ceremonias habituales —ofrendas florales, guardia de honor, responso en la Catedral, que finaliza con la *Marcha Fúnebre* de Chopin— seguidas de un desfile militar. En el, una banda de 350 músicos interpretó el repertorio de rigor (*La Prensa*, 18–VIII–1950, pp. 4–5). La diferencia sustancial con otros actos, en esta oportunidad, fue la presencia singular de un objeto histórico de gran significación. El gobierno de Perú hizo trasladar hasta Buenos Aires la campana de la iglesia de Huaura, pequeño poblado donde San Martín estableció su primer cuartel general a su llegada a territorio peruano, en 1820. El 27 de noviembre de ese año, desde los balcones de la aduana de Huaura, San Martín hizo flamear la bandera y proclamó la independencia del Perú, la que fue saludada con el redoble de la campana de la modesta parroquia. Recibida con los honores correspondientes el 12 de agosto de 1950, la campana se constituyó en el corazón del homenaje sanmartiniano.

En efecto, poco antes de las 15 se interrumpió el desfile con un toque de trompeta. Se colocó la bandera a media asta, con acordes de la banda y redoble de tambores. A las 14,58, Perón se dirigió solemnemente, en un

---

[10] Texto y música se publicaron en *Democracia*, 27–IV–1948, p. 6. Se indica allí que será interpretado en los actos del 1° de mayo. La referencia es la siguiente: «San Martín venció el Ande trabajando/ y traspuso las cumbres hacia el sol/ cumpliendo los deberes de argentinos/ tendremos los derechos y el amor…». La mención al presente como deudor y heredero del héroe y su invocación para la grandeza actual y futura de la patria son núcleos que este fragmento comparte con otros del *Himno a San Martín* citados en nota 6.

[11] Ese día tuvo lugar asimismo un importante acto en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en el que el Coro de dicha facultad, dirigido por Manuel Gómez Carrillo interpretó, además del Himno Nacional y el de San Martín, obras argentinas a cuatro voces.

Figura 1. *La Prensa,* 13–VII–1950, p. 2.

Figura 2. *La Prensa,* 12–VII–1950, p. 6.

vehículo militar, hacia la campana y, con una maza adornada por los colores de las banderas de Argentina y del Perú, la hizo sonar tres veces, marcando de esta manera la hora de deceso del prócer. Luego de cada golpe se disparó una salva de cuatro cañones. Finalizada la serie, sonaron simultáneamente las campanas de todos los templos de la ciudad, según lo dispuesto por las máximas autoridades religiosas.[12] Este momento de máxima condensación tomó forma a partir de un elemento que llegaba desde un pasado glorioso, activado en la *performance* sonora por el presidente actual. El sonido se constituyó en puente que soldaba el hiato temporal y otorgaba al pasado la ilusión de inmediatez. A la manera de la consagración en el ritual católico, se consustanciaban así, en el tañer de una humilde campana, las dos figuras centrales de la Nación, según la arquitectura historiográfica edificada por el peronismo. No se eligieron para este momento músicas compuestas para el Libertador. El sonido de la historia prevaleció por sobre el sonido artístico; el simulacro de autenticidad sobre el artificio estético: cuestión de densidades simbólicas perfectamente calibradas en ese contexto.

[12] Ibid., pp. 5–6. Imágenes cinematográficas, en muy mal estado de conservación, dan una idea de la solemnidad del momento. Archivo General de la Nación, Legajo 1561, Inv. 555.

Los homenajes en Francia

La prolongada permanencia de San Martín en Francia favoreció el fortalecimiento de los vínculos diplomáticos, en el centenario de su muerte ocurrida en territorio galo, en sintonía con el plan que el peronismo puso en marcha con el objetivo de publicitar internacionalmente los logros de su gobierno. Entre las acciones desarrolladas en Buenos Aires se cuenta una exposición de arte francés–argentino a fines de setiembre, en la Caja Nacional de Ahorro Postal, organizada por la Confederación General del Trabajo[13] y, en especial, la actuación del Ballet de la Ópera de París, dirigido por Serge Lifar, ese mismo mes.[14] Entre otras actuaciones, bailaron en las funciones gremiales del Teatro Colón, dirigidas a los obreros sindicalizados, con asistencia del Presidente y su esposa. Eva Perón los hizo visitar las instituciones creadas por su Fundación: el Hogar de la Empleada, la Escuela de Enfermeras y la Ciudad Infantil —donde bailaron para los niños— y los agasajó con almuerzos criollos. Lifar fue contratado para realizar la coreografía de la obra teatral *Electra*, de Sófocles, que se representó en las escalinatas de la Facultad de Derecho el 21 de octubre, en la semana dedicada a los actos del Día de la Lealtad —17 de octubre—, fecha central del calendario peronista.[15]

En Francia, la Embajada argentina desarrolla una actividad intensa durante todo el año, para coordinar distintos homenajes con el gobierno francés y con el Comité Francés de Homenaje al Libertador. Se realiza un acto en el Aula Magna de la Sorbona el 12 de diciembre, con discursos de personalidades militares y académicas francesas y de los embajadores de Argentina, Chile y Perú. En su transcurso, la Banda de la Guardia Republicana, en alusión al evento, interpreta fragmentos de la *Sinfonía del Nuevo*

---

[13] Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 84, 1950, setiembre 9, J/14.

[14] La información sobre las actividades y actuaciones de esta compañía en Argentina provienen de las siguientes fuentes: Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 84, 1950, set. 15, Q/O/18; set. 20, 21 y 26, Q/C/26. *Democracia*, 16–IX–1950, p. 8; 17–IX–1950, p. 3; 22–IX–1950, p. 3; 24–IX–1950, p. 4. Este ballet presentó clásicos de su repertorio y novedades, entre las cuales la prensa especializada destacó *Phèdre*, de Cocteau–Auric, con coreografía del propio Lifar (*Buenos Aires Musical*, 1–X–1950, p. 1).

[15] Se representó según la versión realizada por Leopoldo Marechal, con la dirección de Eduardo Cuitiño, protagonizada por Iris Marga, con motivos musicales de Felipe Boero y dirección musical de Roberto Kinsky, artistas todos vinculados por distintas razones y con diversos grados de compromiso con el oficialismo (*Noticias Gráficas*, 8–XI–1950, 2ª. Sección, p. 2; *Democracia*, 4–X–1950, p. 3; Ibid., 11–X–1950, p. 3; *Buenos Aires Musical*, 15–XI–1950, p. 1).

Le libérateur de l'Argentine et du Chili a fait (enfin) son entrée aux Champs-Élysées

avec un poème de Randal L. Escalada et sur une musique de Jacques Dupont

Un auteur heureux, c'est bien M. Randal L. Escalada. Il va, en effet, être joué : c'est toujours agréable. Pour la première fois : cela procure une joie toute particulière. Et il va faire revivre sur scène ses ancêtres : ce qui lui donne l'impression réconfortante d'être en règle avec leurs mânes.

Le poème symphonique qu'il a écrit en collaboration avec Jacques Dupont — pour la musique — s'intitule San Martin « L'homme à l'épée de lumière ». Il sera créé ce soir au Théâtre des Champs-Elysées.

X Randal L. Escalada y raconte l'épopée du libérateur de l'Argentine et du Chili, José de San Martin, dont le nom reste lié aux victoires de Chacabuco, de Maipo, de Lima, de Quito. Après cette dernière bataille, San Martin rencontre au cours d'une entrevue secrète, Simon Bolivar. Devant les ambitions de son allié, il préféra s'effacer. Il renonça à la gloire et aux honneurs auxquels il avait droit, pour ne pas donner au monde le spectacle de querelles intestines. Il s'exila. Et c'est sur cette vie qu'il rendit le dernier soupir il y a maintenant cent ans.

Au réveil : un bain d'histoire

A l'âge où les enfants rêvent au Père Noël, M. Randal L. Escalada découvrait le récit des exploits de José de San Martin, dont la femme était et de plumes. Il opta pour celle d'écrivain.

Il vint en France, noircit des pages et des pages qu'il entassa dans des cartons. Il rencontra, chez des amis, Jacques Dupont, et lui parla de ses activités littéraires. Il eut avec le compositeur une conversation passionnante, d'où il résulta ceci : Randal L. Escalada écrivait l'épopée de San Martin (pas assez connu en France). Tandis que Jacques Dupont ferait la musique, ainsi naîtrait un poème symphonique sur la vie du libérateur.

San Martin sera créé ce soir par l'Orchestre national, dirigé par Ernest Bour, avec le concours de Jean Giraudeau, de l'Opéra, de Nadine Renaux, de l'Opéra-Comique, de Jean Davy, sociétaire de la Comédie Française, et des chœurs de la Radiodiffusion française sous la direction d'Yvonne Gouverne ! Cette soirée de gala sera placée sous le haut patronage de M. Vincent Auriol et de l'ambassadeur d'Argentine.

Le 25 mai prochain, l'œuvre sera présentée au Théâtre Colon, à Buenos Aires.

Janine FROSSARD.

Figura 3. *L'Aurore,* 16–XI–1950, p. 5.

Mundo, de Dvorak —probablemente lo más «americano» de su repertorio o de su imaginario— y marchas militares europeas de la época sanmartiniana (*Democracia*, 12–XII–1950, p. 3).

En lo musical, lo más trascendente de este año sanmartiniano en Francia es el estreno de la obra sinfónico–coral, con solistas vocales, *San Martin, l´homme à l´épée de lumière*, del compositor francés Jacques Dupont, con texto de Randal Escalada–Lemoine[16] (Figura 3).

Tuvo lugar en el Théâtre des Champs Elysées el 16 de noviembre de 1950, con la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa, dirigida por Ernest Bour, Coros de la misma institución dirigidos por Ivonne Gouverne y destacados solistas: el tenor Juan Girandeau, la soprano Nadine Renaux, ambos de la Ópera de París, y el actor Jean Davy, de la Comédie Française. Asistió el embajador argentino, Héctor Madero; en representación del presidente francés Vincent Auriol, participa el general Campéna; concurrieron asimismo ministros y secretarios franceses, y jefes de misiones diplomáti-

[16] La obra aparece asimismo mencionada como *San Martin, le saint de l'épee de lumière.*

cas.[17] La audición, patrocinada por la Embajada argentina y la sección de relaciones culturales de la Cancillería, fue retransmitida por emisoras francesas como parte del ciclo de actos en homenaje a San Martín. La prensa francesa recibió con grandes elogios a la pieza, sobre todo en la pluma de Rene Dumesnil, crítico de *Le Monde*. Los diarios argentinos peronistas, como *Democracia*, se hicieron eco del triunfo, enfatizaron la recepción apoteósica del público y capitalizaron el hecho como propaganda oficial.

Revisemos unos pocos datos sobre los autores de esta obra, cuyo género es especificado, en el catálogo de obras de Dupont, como «fresco dramático–lírico», aunque en las crónicas se la menciona también como poema sinfónico.[18] Jacques Dupont —quien adopta asimismo la forma Jacque–Dupont para su nombre—, parisino nacido en 1906, había estudiado en el Conservatorio Superior de París y obtenido el gran Premio de Roma en 1931. Dirigió el Conservatorio de Toulon y hasta el año previo a la composición de esta obra se desempeñó como miembro del Consejo de la Música de la Radio Televisión Francesa. Su catálogo, hacia 1950, contaba con conciertos para piano y para violín, obras para piano solo, publicadas por editoriales prestigiosas —como Leduc y Heugel— y música cinematográfica.[19]

La figura de Randal Escalada Lemoine es más enigmática y la información sumamente fragmentaria. Aparece en una lista de delegados y observadores del Tercer Congreso del Instituto Internacional del Teatro en París, realizado entre el 22 y el 29 de junio 1950, donde figura como autor teatral.[20] Poco tiempo después, sus textos fueron elegidos para las composicio-

---

[17] La información sobre el estreno de esta obra proviene de las siguientes fuentes: *Le Monde*, 18–XI–1950, p. 10 y 21–XI–1950, p. 8; *Le Figaro*, 16–XI–1950, p. 6 y 18/19–XI–1950, p. 6; *L'Aurore*, 16–XI–1950, p. 5 y 18/19–XI–1950, p. 5; *Le Parisien Libéré*, 21–XI–1950; *Democracia*, 18–XI–1950, p. 3; *Buenos Aires Musical*, 15–XII–1950, p. 3.

[18] En realidad, parece pertenecer al género de las cantatas u oratorios, privilegiados en los repertorios ligados a la música política, de exaltación histórica y de propaganda en el período 1920–1945, aproximadamente. Para Dupont, un referente cercano pueden haber sido las numerosas obras de este tipo producidas en Francia durante el régimen de Vichy: véase Simon, Yannick. *Composer sous Vichy*. (Paris: Symétrie, 2009), pp 186 y ssgg; Sprout, Leslie. «Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle», Chimènes, Myriam (dir.). *La Vie Musicale sous Vichy* (Bruxelles: Complexe, 2001), pp. 157–181.

[19] Estos breves datos biográficos figuran en Honegger, Marc. *Dictionnaire de la Musique*, vol. I, *Les hommes et leurs oeuvres.* (Paris: Bordas, 1970), p. 614. Se consultó asimismo el fichero correspondiente a sus obras existente en la Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique (París)

[20] *Report on the Third Congress of the International Theatre Institut*, Paris, July 1950, pp. 17 y 27. Disponible en http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147376eb.pdf, última consulta 4–III–2011.

nes exigidas a los candidatos del Premio de Roma: *La sotie de la dame qui fut muette*, *La boîte de Pandora* y *Une mort de Don Quichotte*, con los cuales recibieron distintos premios los compositores Jacques Albrespic, Jacques Castérède, Alain Margoni y Marie–Brigitte Gauthier–Chaufour.[21] El resto de la información proviene de artículos periodísticos y entrevistas realizadas en los días del estreno de la pieza sanmartiniana. Se dice allí que la esposa de San Martín, Remedios de Escalada, fue su tía bisabuela y que escuchaba de niño a sus padres contarle las hazañas del General (*L'Aurore*, 16–XI–1950, p. 5). Otra reseña, sin embargo, afirma que en un determinado momento, después de la Segunda Guerra Mundial, la Embajada argentina en Francia le hizo saber que era descendiente de parientes de San Martín.[22] Según el mencionado diario *L'Aurore*, Randal Escalada nació en París, pasó su infancia en España, estudió luego en Francia y partió para América del Sur. Allí, según afirma el escritor en las entrevistas, se dedicó a la exploración del subsuelo de la Guyana en busca de oro; luego, a la doma de caballos en Chile. De regreso en Francia, después de la Liberación, vendía departamentos en San Juan Les Pins. Encontró entonces a Jacques Dupont y decidieron encarar juntos la obra dedicada a San Martín. Todo este relato aparece condimentado con una fuerte dosis de exotismo y aventuras, como estrategia de autopromoción o en correspondencia con el imaginario exótico de los lectores de los periódicos en que aparece.

Al no haber encontrado hasta el momento la partitura de la obra, ni una grabación, en caso de que hubiera existido, lo que sabemos sobre ella proviene de las mencionadas crónicas periodísticas, argentina y francesa, de las cuales extraemos la información siguiente. La obra consta de siete partes o cantos que sintetizan los hechos sobresalientes de la vida del héroe, varios de ellos a través de la narración de lo realizado por personas ligadas a el. El primero, «La nave», describe el dilema de San Martín, oficial del ejército de España, en el momento de decidir su retorno a América y su incorporación en las luchas libertadoras: el contenido dramático de la epopeya queda así planteado. El segundo, «Juan Bautista Cabral y Remedios de Escalada», refiere a la primera victoria del General en la batalla de San Lorenzo —en la que el sargento Cabral le salva la vida— y su romance con quien sería su esposa. Le sigue «Fray Luis Beltrán», religioso que participó en el equipamiento de las tropas y la preparación del cruce de los Andes, en Mendoza. El cuarto episodio, «El paso de los Andes y la batalla de Chacabuco», es el que concentra el mayor aliento épico,

[21] http://www.musimem.com/prix–rome–1950–1959.htm, última consulta 25–V–2011.

[22] http://www.livre–occasion–ancien.com/ces–chers–petits–p–2121.html, última consulta 16–V–2011.

seguido por «El mensajero», que alude a quien trajo las noticias de la campaña sanmartiniana a Buenos Aires. A la muerte de la esposa del capitán está dedicado el sexto canto, «Diálogo entre la Muerte y Remedios de Escalada». «El renunciamiento», que trata del exilio en Francia, cierra el poema. Estas estrofas finales son, dice el crítico de *Democracia* (18–XI–1950, p. 3), «un grandioso himno a su gloria, en el que la orquesta alcanza su más alto vuelo». Según el mismo diario, la partitura consta de 550 páginas; las copias de las partes, en las que trabajaron diariamente cuatro personas durante dos meses, suman 5600 y la ejecución duró dos horas.

La crítica francesa subraya especialmente tres momentos culminantes de la obra. Uno de ellos es el sermón de Fray Luis Beltrán, que deviene canto de guerra. «Canto apasionado, violento, cuyo sabor popular expresa maravillosamente lo febril de la hora. Sobre un bajo obstinado, que se acelera gradualmente, la voz del monje que arenga a la multitud se torna más apremiante».[23] «El giro popular de la melodía, sobre un ritmo animado, es un éxito completo».[24] Otra sección destacada es la cabalgata del mensajero que trae el parte de las victorias, confiada al recitante con un acompañamiento orquestal: «el ritmo del galope se infunde en el texto. Arrastra la música, cada vez más rápida, hasta el momento en que se agotan las fuerzas del hombre y de su cabalgadura» (*Buenos Aires Musical*, 15–XII–1950, p. 3). En la escena dedicada a la muerte de Remedios —«Ta petite épouse est morte, José»—, construida en torno de una melodía con carácter de canción de cuna, «el músico ha sabido encontrar los acentos desgarradores para el adiós… La voz expira; el violín retoma en la primera cuerda la plegaria que se eleva, la pasa a la flauta, y luego la orquesta termina con un breve comentario el episodio culminante de la obra» (*Le Monde*, 21–XI–1950, p. 8). Otros críticos agregan en este conjunto de escenas destacadas el renunciamiento de San Martín: «en este coral riguroso, hábilmente orquestado, en esta última confesión de un hombre corajudo y noble, Jaque–Dupont ha conjugado la emoción y la maestría».[25]

De los comentarios periodísticos se desprende una concepción de la obra que remite a la tradición del oratorio o la cantata, aunque por momentos la emparenta con la ópera, por la elección de situaciones dramáticas paradigmáticas del género. Recordemos que fue ese el género elegido por Darius Milhaud para su ópera *Bolívar*, estrenada en París en mayo de ese mismo

---

[23] Dumesnil René, «San Martín, 'Le Saint à l'epée de Lumière'» (*Buenos Aires Musical*, 15–XII–1950, p. 3).

[24] Artículo de René Dumesnil en *Le Monde*, 21–XI–1950, p. 8. Todas las traducciones son nuestras.

[25] Artículo de Clarendon en *Le Figaro*, 18/19–XI–1950, p. 6.

año de 1950, una de las tres que dedicó a personajes históricos relacionados con Latinoamérica, sobre texto del escritor franco–uruguayo Jules Supervielle. En la obra sanmartiniana, Dupont, según Dumesnil, consigue sostener con variedad, concisión y eficacia un texto extenso, destinado a ser dicho y no cantado. Para el crítico de *Le Figaro*, Dupont resuelve las situaciones «con largos planos rápidos, como se hace en el cine»,[26] recordando, quizás, el trabajo del compositor para la pantalla, en particular, para *Erreur judiciaire*, de Maurice de Canonge, realizada dos años antes. No disponemos de mayores detalles sobre la técnica compositiva específica utilizada en esta pieza. Llama la atención, sin embargo, la inclusión en ella de un malambo, que el crítico califica como «una página dinámica, irresistible». Aparentemente, sería la única referencia musical local en este vasto fresco histórico. Ignoramos cómo le llegó al compositor la información sobre esta especie folclórica, ni porqué la eligió. Sabemos, en cambio, que el trato con elementos provenientes de músicas populares no era infrecuente en su obra. Su obra para piano *Soirs à San Juan Les Pins* consiste en un conjunto de seis piezas basadas en ritmos populares: Valse, Tango, Fox–trot, Pasodoble, Blue y Rumba.

En otro orden, importa señalar que en ningún momento las reseñas francesas hacen alusión al gobierno argentino o a la figura de Perón, omnipresente en la prensa local. Hubo un proyecto de ejecutar la obra en Buenos Aires en mayo de 1951 que no se cumplió. Ignoramos asimismo si la obra se ejecutó en alguna otra oportunidad.

El *Canto de San Martín*

Al haber sido Mendoza el escenario inicial de la gesta continental sanmartiniana, se desarrollaron en esa ciudad innumerables actos durante todo el año 1950. Culminaron con el Primer Congreso Nacional de Historia del General San Martín, inaugurado el 19 de diciembre. La Comisión Auxiliar que organizó dicho congreso había ya encargado una obra musical de grandes dimensiones para cerrar el año. Convocó para ello al compositor Julio Perceval, entonces director del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo. Perceval invitó a colaborar con el texto al escritor y comediógrafo Juan Oscar Ponferrada, con quien ya había compuesto un *Himno Austral* dos años antes.[27] En respuesta a una entrevista

---

[26] Id.

[27] El *Himno Austral*, cuya partitura se encuentra extraviada, tuvo letra de Ponferrada y Rafael Funes. Fue estrenada en el primer concierto de la recientemente creada Orquesta

epistolar realizada por Ana María Olivencia de Lacourt, Ponferrada comenta que el compositor le había propuesto la redacción del libreto para una ópera de cámara sobre la juventud de San Martín ya en 1948, lo que no pudo cumplirse. Luego lo convocó para una Cantata Sanmartiniana, sobre lo cual insiste en carta del 16 de febrero de 1949, sin éxito.[28] El mismo Ponferrada le sugiere solicite el texto a Leopoldo Marechal, quien fue finalmente el autor del poema.[29] El resultado de esa colaboración se concretó en el *Canto de San Martín*, definida por sus autores como «epopeya poético–musical». Su estreno tuvo lugar en la noche del 30 de diciembre, en el anfiteatro griego del Parque Oeste, aun inconcluso, en el Cerro de la Gloria (Figura 4).

Leopoldo Marechal, autor del texto, había ejercido distintas funciones en los gobiernos surgidos del golpe militar de 1943 y era, en ese momento, director de Enseñanza Artística de la Secretaría de Cultura de la Nación. Había realizado la adaptación de *Electra* de Sófocles representada en octubre de ese año, como señaláramos, y su interés por los clásicos griegos, ya presente en su obra anterior, se afirmaría al año siguiente con el estreno de su *Antígona Vélez*, transposición de la tragedia clásica a las pampas argentinas, un modo de universalizar y monumentalizar contenidos locales. Fue dirigida por Enrique Santos Discépolo, el conocido actor, extraordinario compositor y letrista de tangos, también peronista. Marechal integraba la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), organización creada en 1947 por escritores oficialistas —a la que pertenecía también Ponferrada— para enfrentar a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), claramente opositora. Nacionalista y católico, como los firmantes del texto del *Himno Austral*, Marechal era uno de los más prestigiosos intelectuales orgánicos del peronismo. Tenía en su haber un pasado modernizador en las páginas de las revistas cultura-

---

Sinfónica de la Universidad de Cuyo, dirigida por Perceval, el 8–VII–1948, en una audición dedicada a la independencia nacional y en solidaridad con los marinos apostados en la Antártida. Fue retransmitida en cadena por Radio El Mundo. http://hagaselamusica.com/noticias/sinfonica–de–la–uncuyo–celebra–60–anos–de–trayectoria Este himno fue ejecutado asimismo en los actos oficiales del Congreso Internacional de Filosofía, presididos por Perón y su esposa, en 1949. AAVV. *Primer Congreso Internacional de Filosofía. Textos.* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1949).

[28] Todo indica entonces que la intención de componer una obra dedicada a San Martín precedió largamente al mencionado encargo de la Comisión Auxiliar del Congreso de Historia.

[29] Testimonio de Juan O. Ponferrada en carta a Ana M. Olivencia de Lacourt, 6–I–1982, comunicada por la investigadora. Se alude en esta carta a que el encuentro entre Ponferrada y Perceval se había producido en el ámbito de los Cursos de Cultura Católica de Buenos Aires, organismo central en la formación de dirigentes desde los años 20.

Figura 4. El anfiteatro en el Cerro de la Gloria, en torno de 1950. AA.VV. *La Universidad y la Revolución,* Vol. II (Ministerio de Educación de la Nación: Universidad Nacional de Cuyo, 1951), p. 201.

les vanguardísticas de la década del 20, como *Martín Fierro*,[30] y había escrito una de las novelas que se colocarían con el tiempo entre las más significativas creaciones literarias argentinas, *Adán Buenosayres*.

El autor de la música, Julio Perceval, había llegado a Buenos Aires desde su Bélgica natal en 1926, contratado por una empresa cinematográfica para hacerse cargo de la música en las proyecciones de cine silente. Organista y compositor, extraordinario improvisador, había participado de los movimientos renovadores de la música argentina concentrados en colectivos como el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música. Tuvo a su cargo buena parte de la programación musical del Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires en 1934[31] y participó asimismo de eventos similares a

[30] En una conferencia pronunciada el 23–VI–1949 Marechal reivindica explícitamente su pertenencia a la generación martinfierrista y detecta en la producción de sus miembros —menciona a Güiraldes, Girondo, Borges, Bernárdez y Mallea— la continuidad con líneas rectoras de la literatura argentina. Concluye que «la fidelidad a lo autóctono es una línea que no se rompe jamás en nuestra literatura». Marechal, Leopoldo. «La poesía, lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial», *Primer ciclo anual de conferencias*, vol. I (Ministerio de Educación de la Nación: Subsecretaría de Cultura, 1950), pp. 178–192., 192.

[31] Cf. Corrado, O. *Música y modernidad…*, cap. 7.

escala nacional. Además de música de inspiración religiosa, su obra incluye piezas para piano, de cámara y canciones, marcadas por la impronta del neoclasicismo. Rápidamente comienza a incluir en su música materiales provenientes del folklore argentino, tendencia que creció con el tiempo y con su progresivo interés y comprensión de las estructuras y dinámicas de las expresiones populares locales.[32] Su sólida formación técnica y su notable experiencia como intérprete y compositor le permitieron abordar con solvencia muy diversos lenguajes, y la obra dedicada a San Martín da cuenta de ello. Se había radicado en Mendoza en 1940, cuando se hizo cargo del recién creado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo.[33]

En los días finales de 1950 Mendoza se convirtió en el epicentro político del país. El Presidente y su esposa viajaron para encabezar distintos actos, lo que dio lugar a una movilización partidaria de gran envergadura.[34] Los músicos rindieron homenaje al Libertador el 29 de diciembre, en el Cerro de la Gloria (*Los Andes*, 29–XII–1950, p. 4), según lo dispuesto por el reciente Primer Congreso Argentino de Músicos realizado en el Teatro Cervantes de Buenos Aires del 20 al 22 de noviembre (*Democracia*, 21–XI–1950, p. 5; 22–XI–1950, p. 5). El estreno de la obra de Perceval y Marechal constituyó el cierre espectacular y multitudinario: 80 autobuses se pusieron a disposición para el transporte del público (*Los Andes*, 29–XII–1950, p. 4) que, estimado entre 10 000 y 20 000 personas, colmó las instalaciones del anfiteatro[35] (Figura 5).

---

[32] En carta a Carlos Vega del 3–VI–1953, conservada en el Instituto de Investigaciones Musicológicas de la Universidad Católica Argentina, Perceval le agradece el envío de su libro sobre danzas y canciones folclóricas argentinas y le comenta sus conversaciones con Ginastera, aparentemente sobre temas relacionados con los estudios folclóricos.

[33] Véase Olivencia de Lacourt, Ana María. *La creación musical en Mendoza*. (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1993) y Olivencia de Lacourt, Ana María. «La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval», *Huellas*, 3 (Mendoza, 2003), pp. 197–203.

[34] En un mítin organizado por la CGT en Mendoza el 30–XII–1950 Eva Perón incluyó en su discurso las siguientes consideraciones, que ratifican, por si fuera necesario, la hipótesis del nexo entre el Libertador y el presidente actual esgrimida por el oficialismo, radicado, esta vez, en la continuidad de una voluntad popular compartida: «El pueblo que estuvo con San Martín cuando las fuerzas oligárquicas y la antipatria le dieron la espalda es el mismo que en horas inciertas para los argentinos le dijo ¡presente! al General Perón el 17 de octubre de 1945» (*La Prensa*, 31–XII–1950, p. 7). Conceptos similares, emitidos por diferentes actores y organizaciones, recorren incesantemente las páginas de los periódicos oficialistas durante todo el año.

[35] Es lo que habrían calculado algunos diarios locales, según Greco de Alvarez, Andrea. «1950, Marechal y el homenaje a San Martín», *Revista de Literaturas Modernas*, 33 (Mendoza, 2003), pp. 63–73, 69. Videla de Rivero menciona «veinte mil personas, más las que ocuparon los cerros aledaños». Videla de Rivero, Gloria (2003). «El *Canto a San Martín*

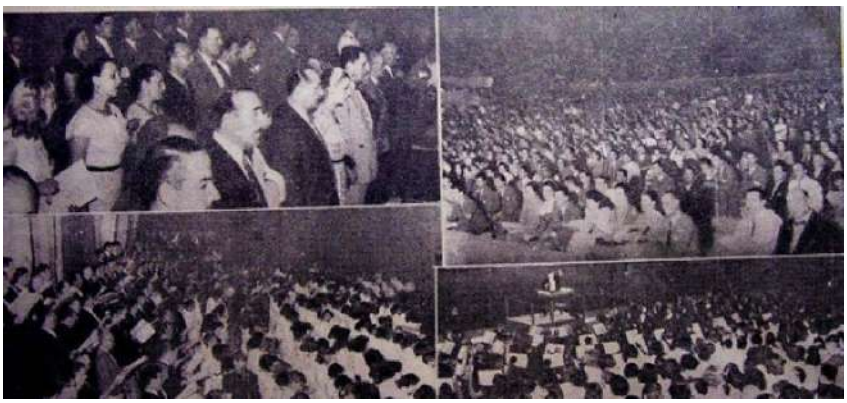


Figura 5. Autoridades, músicos y público en el estreno del *Canto de San Martín. Los Andes*, 31–XII–1950, p. 1.

No menos masiva era la presencia humana en escena. Los 170 instrumentistas se consiguieron uniendo las orquestas del teatro Colón y de la Universidad de Cuyo, además de fanfarrias militares. Las 700 voces provenían de los coros del Teatro Colón, del Teatro Argentino de La Plata, de las Universidades de Cuyo, de Buenos Aires, de Córdoba y de Tucumán: una movilización a escala nacional. Los cantantes solistas provinieron de los elencos del Colón: Nilda Hofmann, Carmela Giuliano, Humberto Di Toto, Virgilio Tavini, Carlos Giusti, Angel Mattiello y Felipe Romito. La dirección estuvo a cargo del propio Julio Perceval.[36] El escenario estaba presidido por el retrato de San Martín en el centro, flanqueado por los de Juan y Eva Perón, enmarcado por banderas nacionales y lámparas votivas encendidas de las que, según la prensa, emanaba el perfume del incienso. En lo alto del cerro se dispusieron asimismo instalaciones lumínicas. Un espejo de agua, que reflejaba la multitud en escena, separaba el escenario del hemiciclo (Figura 6). Una amplificación con altavoces contribuyó a la difusión adecuada del sonido (*Los Andes*, 31–XII–1950, p. 6).[37]

(1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena», *Revista de Literaturas Modernas*, 33 (Mendoza, 2003), pp.165–185, 167.

[36] Información y publicidad reiterada en los diarios mendocinos, en particular en *Los Andes*, entre el 29 y el 31–XII–1950.

[37] Esta solución debe haberse decidido a último momento, ya que el mismo diario comunica, dos días antes, que «las pruebas acústicas (…) han resultado completamente satisfactorias, de manera que se prescindirá de todo aparato de amplificación de sonidos» (*Los Andes*, 29–XII–1950, p. 4).

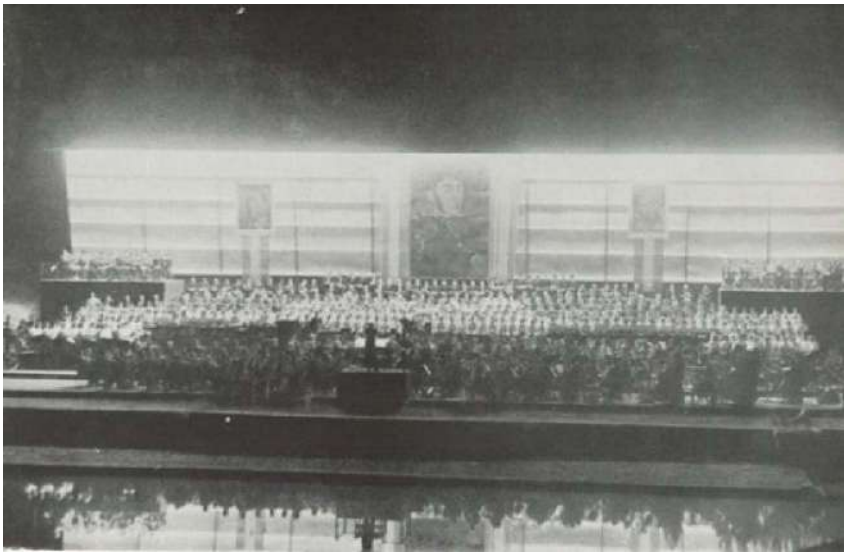


Figura 6. Estreno del *Canto de San Martín,* 30–XII–1950. AA.VV. *La Universidad y la Revolución,* Vol. II (Ministerio de Educación de la Nación: Universidad Nacional de Cuyo, 1951), p. 221.

El texto del *Canto de San Martín*, editado por la Comisión Auxiliar un mes antes del estreno, consta de un Prólogo y cinco partes que llevan los títulos de «El llamado», «La gesta de la montaña», «El libertador», «El renunciamiento» y «La muerte». De ellos, se ejecutaron solamente el Prólogo, la primera, cuarta y quinta parte. Las crónicas periodísticas atribuyen esta reducción a que la duración total hubiera sido excesiva; otros textos lo adjudican a que el concierto se inició muy tarde, por la demora del Presidente y su esposa.[38] Lo cierto es que, según el estado actual de las fuentes disponibles, esas son las únicas secciones completas de la música. La partitura de la segunda parte se interrumpe en determinado momento y prosigue con apuntes sucintos en borrador. La tercera parte no existe o no ha sido encontrada.[39]

---

[38] Videla de Rivero, G. «El *Canto a San Martín* …»

[39] Tuvimos acceso a una copia de la partitura manuscrita microfilmada gracias a la Dra. María Cristina Perceval, hija del compositor, y a su familia. También consultamos copias de partes sueltas, incompletas, de coros y fanfarria proporcionadas por Ana Olivencia de Lacourt. A todos ellos, nuestro agradecimiento.

No nos detendremos en el análisis del texto.[40] Señalemos solo que adopta el tono elevado reservado que las convenciones de la retórica asignan a los temas heroicos, de donde provienen asimismo el recurso a figuras alegóricas —La Gloria, el Ángel— y a personificaciones de la naturaleza —El Ande, La Mar— que dialogan sobre las vicisitudes y el destino del prócer. Un cronista recita las secciones más narrativas, mientras los corifeos despliegan en su canto preguntas retóricas a las que responden los dos coros. El poema recorre las estaciones nodales del periplo sanmartiniano, a la que alude a través de recursos poéticos de alto vuelo, sin concesiones a la pedagogía: el público al que la obra estaba dirigida conocía la historia, por lo que no era necesario repetirla sino recrearla en un plano literario de mayor abstracción y exigencia. En la recepción del momento es probable que algunas discretas expresiones del poema hayan adquirido resonancias relacionadas con el contexto justicialista, es decir, el vínculo entre San Martín y Perón. En efecto, cuando el texto habla, en la Cuarta parte del poema, de «el héroe de la esperanza» en una tierra que «desposó la espada con la justicia» puede estar refiriéndose a uno u otro. San Martín, definido por Ricardo Rojas, según una expresión naturalizada en el vocabulario patriótico escolar, como «El Santo de la Espada» en su libro homónimo de 1933, se transforma aquí en «El obrero de la espada».[41] Marechal la resignifica ahora en el marco del discurso oficial centrado en los trabajadores y superpone de este modo nuevamente ambas figuras.

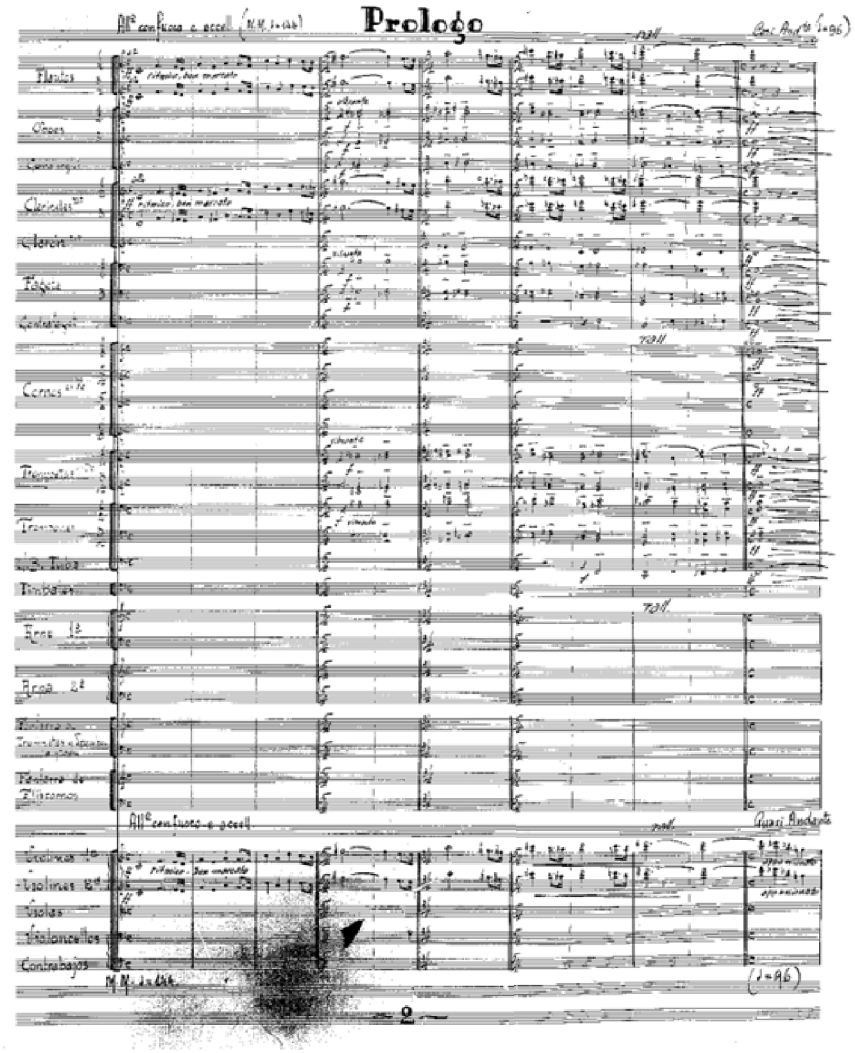
El dispositivo musical puesto en obra es, como dijimos, de amplias dimensiones: maderas por cuatro, ocho cornos, cuatro trompetas y cuatro trombones, seis timbales, gong y varios otros instrumentos de percusión, incluida una caja indígena, cuatro arpas, quinteto de cuerdas, fanfarria, dos coros mixtos, coro de niños, solistas vocales y un cronista (recitante). El lenguaje musical de Perceval se adecua al marco impuesto por el género pero es solidario con las técnicas compositivas de sus obras precedentes. No hay aquí restricciones significativas en cuanto a los recursos a poner en juego, ni sujeción a un único principio organizador. A cuenta de un análisis técnico exhaustivo, que no podemos desarrollar aquí, recorremos algunos registros que la obra explora, en relación con los significados que se disparan en el contexto.

En la pieza es posible identificar al menos tres redes significantes interrelacionadas que organizamos así:

---

[40] El mismo ha sido abordado en Videla de Rivero, G. «El *Canto a San Martín* …»

[41] La asociación con el mundo del trabajo estuvo presente en otras ocasiones: en mayo, José Espigares Moreno pronunció una conferencia en la Federación Gráfica titulada «San Martín obrero» (*Democracia*, 23–V–1950, p. 5). Cf. también supra, nota 10.



Ejemplo 1. Prólogo, comienzo.

1. La retórica del homenaje patriótico, o una épica del amor a la patria

El registro épico, el tono heroico–militar se expresa desde el comienzo y se expande, intermitente, a la totalidad de la obra. [Ej. 1: Prólogo, comienzo][42]

El tema que abre la pieza y se convertirá en figura central y recurrente a lo largo de la misma está construido, estructuralmente, en base a sucesiones

[42] Los fragmentos de la partitura se reproducen aquí por amable autorización de María Cristina Perceval.

de cuartas ascendentes que recorren velozmente el registro —dos octavas y media en siete compases—, en un impulso claro, sostenido por un ritmo enérgico y resuelto. La trayectoria ascendente, de Do mayor a Fa# Mayor —la máxima distancia en el círculo de quintas— se sostiene por armonías densas, con movimientos internos disonantes y recorridos de regiones distantes, de gran dramaticidad, que representan, quizás, la dificultad que el héroe debe atravesar para cumplir su destino. La intención épica se afirma asimismo por vía de los timbres, por ejemplo, cuando el tema es retomado por la fanfarria, armonizado como coral que aparece, como desde lejos, luego de un potente *crescendo–accelerando* orquestal.[43]

- el homenaje fúnebre al héroe. Se despliega en la Quinta parte, que comienza en *Tempo* lento, pulsación procesional, percusión con ritmos puntillados, redobles de tambores: ecos de las marchas fúnebres canónicas de la historia de la música: la de la *Tercera Sinfonía*, «Heroica», de Beethoven, en primer término. Más adelante, cuando el Cronista recita, en métrica fija anotada en la partitura, «San Martín está cruzando los umbrales de la muerte», la orquesta lo acompaña con lentos e insistentes golpes de gong y una única armonía estática reiterada, recursos expresivos tradicionalmente asociados al registro fúnebre.[44]

- la referencia al Himno Nacional Argentino. El poema incluye la exclamación «¡Libertad!» repetida tres veces, al igual que en el Himno. El compositor evita la cita musical textual, pero se hace cargo de la referencia y la denota con la preservación de la rítmica, modulada ahora por otros diseños melódicos.

- lo monumental. El tono del poema, la magnitud del dispositivo sonoro comprometido, el espacio de ejecución, las dimensiones temporales de la obra fueron evidentemente diseñadas en función de afirmar no solo la monumentalidad del héroe, sino la potencia de la Argentina peronista. Así, el rector de la Universidad de Cuyo, Irineo Fernando Cruz, consideró que la realización de esta obra «constituye un esfuerzo sin precedentes en América y escasos elementos de comparación con realizaciones europeas» (*Los Andes*, 28–XII–1950, p. 3).[45] El despliegue de recursos fue entendido, más explícitamente, como manifestación de poderío político: en la introducción a la

---

[43] Prólogo, número 4 de ensayo 4, compás 56.

[44] Quinta parte, número 8 de ensayo.

[45] Otra expresión de este misma vocación cuantitativa lo representa el Coro Obrero de la CGT, que inicia sus actividades a mediados de 1950 con la dirección de Felipe Boero: la convocatoria a integrarlo indica que empezarán con doscientas voces para llegar paulatinamente a tres mil, para «formar de tal manera el coro vocal más importante del mundo» (*Democracia*, 12–V–1950, p. 6).

edición del texto de la pieza, Francisco Villamil afirma: «El Canto de San Martín es un espectáculo solo posible ahora, en la Argentina nueva, en la Argentina de la revolución» (Comisión Auxiliar, 1950, p. 7).

2. La inscripción religiosa

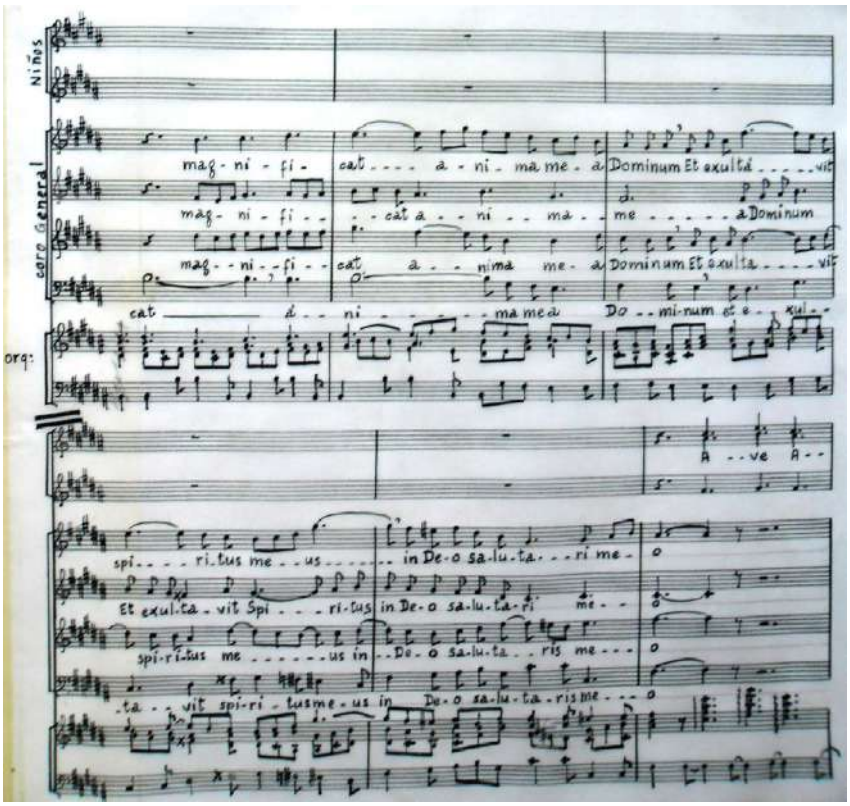
Las referencias a lo religioso ocupan vastos segmentos de la obra, que comienza, precisamente, con una invocación a la Virgen del Carmen, Generala del Ejército de los Andes, a la que el poeta pide que lo auxilie en su tarea, verdadero topos literario cuyo antecedente más cercano y evidente es el *Martín Fierro*.[46] Perceval la presenta como canto gregoriano: una melodía en mixolidio con texto en español, cuyo *incipit* entona un solista y responde el coro. El contenido religioso se afirma mediante un *Magnificat* en latín, al que se le superpone luego un *Ave María* confiado al coro de niños. [Ej. 2: Prólogo:28]

Elaborado como coral figurado, con inflexiones modales, este *Magnificat* remite, por momentos explícitamente, al coral *Jesus, bleibet meine Freude* de la cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 de Bach. Recordemos que en 1950 se conmemoró internacionalmente —y también en el ámbito local— el bicentenario de la muerte de Johann Sebastian Bach. En un organista y compositor neoclásico como Perceval esta cita bachiana no depende, desde luego, de esta circunstancia, aunque probablemente tampoco le fuera ajena. De hecho, uno de los conciertos organizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad de Cuyo en adhesión al Congreso de Historia del Libertador que se desarrolló en Mendoza a fines de diciembre estuvo íntegramente dedicado a obras de Bach: la Cantata N° 5, fragmentos de la *Pasión según San Mateo* y de la Cantata N° 56. Tuvo lugar en la Iglesia de la Compañía de Jesús, el 19–XII–1950. Fueron interpretadas por solistas llegados a Mendoza para la ejecución del *Canto de San Martín*. Perceval estuvo a cargo el órgano y de la realización del continuo (*Los Andes*, 20–XII–1950, p. 3).[47]

---

[46] Videla de Rivero, G. «El *Canto a San Martín…*», p. 171.

[47] Entre los actos de conmemoración de este bicentenario, que se cumplió el 28 de julio, figuraron, en torno de esa fecha, los siguientes conciertos en la capital argentina: en el Teatro Colón, Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, coro Lagun Onak y solistas, dirección de José M. Castro; en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Orquesta Sinfónica del Estado, Coro Universitario dirigido por Manuel Gómez Carrillo, pianista Antonio de Raco, organista Julio Perceval y barítono Angel Matiello, dirección Roberto Kinsky; en la reseña *Democracia* 30–VII–50, p. 9 no figura Perceval. El cuarto concierto de abono de esta misma orquesta, previsto para el 2 de agosto, consistía en un homenaje a Bach, con la participación de la contralto Lydia Kinderman y el violinista Leo Petroni; Ibid. Hubo



Ejemplo 2. *Canto de San Martín,* Prólogo, reducción del compositor, p. 20 (p. 28 de la partitura general).

En relación con el *Canto de San Martín*, que la representación de la catolicidad incluya una cita del mayor compositor del mundo protestante no parece haber sido considerado como contradicción, en tanto siguió vinculado, en

---

una audición de obras de Bach por el Coro del Club Gimnasia y Esgrima, dirigido por Pedro Valenti Costa y precedida por una disertación de Próspero López Buchardo *Democracia* 28–VII–50, p. 8. Conferencias: de Alberto Ginastera en la Sala Ricordi con ilustraciones musicales de Helda Lancy, Carlos Pessina, Walter Selbiger, Adolfo Fassoli y Angel Martucci; de Kurt Pahlen en el Círculo Militar, «Panorama de la historia de la música», en homenaje a Bach. Ese mismo año Ricordi Americana publicó *Bach: pequeña antología biográfica* de Ernesto Epstein, compilación de fuentes primarias y testimonios de recepción que incluye una traducción —probablemente la primera al castellano— de la célebre biografía de Forkel. Véase Corrado, Omar. «Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro–alemanes». *Música e Investigación*, 25–26, 2017–2018, pp. 127–158, ahora en este volumen.

la recepción, al núcleo semántico de lo religioso. Este material da lugar a un extenso desarrollo de 14 páginas, más de la tercera parte del prólogo. En el otro extremo, la obra concluye con un *Aleluya* resuelto en secciones de distintas texturas: una polifonía superpuesta a la expansión lírica del Ángel y acompañada por arpegios ascendentes de dos arpas; monodía gregoriana por el coro de niños, final exultante sobre la palabra «Aleluya», con intervención de todos los medios disponibles, incluido carrillón, gong y campanas. El espacio acordado a este plano de significación requiere detenerse en él.

Las disputas historiográficas sobre la fe de San Martín son conocidas: a ciertos actos claros de fidelidad a la Iglesia Católica se opone su compromiso con la masonería, lo que provoca malestar en las filas eclesiásticas.[48] Pero por otra parte hay vínculos con la vigencia del problema en el contexto de 1950. En efecto, Perón se quejó con insistencia ante la Curia de que el Año Sanmartiniano no era celebrado con la suficiente convicción por la Iglesia, lo que entendía probablemente como desobediencia o falta de adhesión a lo dispuesto por los decretos respectivos. En 1950 tienen lugar asimismo las celebraciones del Año Santo, que pasa desapercibido en una Argentina dedicada obsesivamente a las conmemoraciones sanmartinianas. En el seno de la Iglesia las actitudes frente al gobierno de Perón eran contradictorias —iban desde la militancia peronista pública e incluso institucional de varios sacerdotes hasta la desconfianza o el rechazo, aunque necesariamente solapados—, y la relación con el poder se resolvía por lo general de manera pragmática y coyuntural. Tanto la vieja desconfianza de la Iglesia hacia un San Martín masón como los nuevos cortocircuitos con el gobierno conducen a esta relación compleja en la celebración del prócer.[49] En el plano de la obra musical, insistir en los símbolos católicos, además de corresponder a las convicciones personales de los autores, significaba entonces, implícitamente, reafirmar una interpretación confesional del prócer y del catolicismo

---

[48] Los datos históricos que siguen provienen, en lo esencial, de Caimari, Lila M. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943–1955).* (Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1995) y Di Stefano, Roberto; Zanatta Loris. *Historia de la Iglesia Argentina, desde la conquista hasta finales del siglo XX*. (Buenos Aires: Grijalbo–Mondadori, 2000). También de Bosca, Roberto. *La Iglesia Nacional Peronista. Factor religioso y poder político.* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997).

[49] Existen otros testimonios de posicionamientos ante este eje. Un escritor de izquierda, Álvaro Yunque, escribe ese mismo año un conjunto de poemas dedicados a San Martín, uno de los cuales sentencia: «No otra cruz en su pecho que la cruz de su vida». Yunque, Álvaro. *El guerrero sabio*. (Buenos Aires: Ayer y Hoy, 1950), snp.

como sustento espiritual de la identidad nacional, en línea con las definiciones ideológicas del peronismo, más allá de las fricciones circunstanciales.[50]

Más dispersa, la relación con el registro religioso está dada también por el carácter solemne de innumerables pasajes, que remiten tanto al ceremonial religioso como al militar y afirman el carácter altamente ritualizado de ambos.

3. Simbolizar los consensos: la masa, lo popular, lo identitario

En continuidad con la arraigada tradición de representar la voluntad unificada de los pueblos a través de los coros,[51] convertidos en metonimia de la totalidad social, el *Canto de San Martín* recurre a ellas.[52] Generalmente cantados, los coros tienen también pasajes de declamación con rítmica fija. Dialogan con los personajes alegóricos, anuncian acontecimientos o previenen ante futuros desenlaces, en una función comparable a la del coro en la tragedia griega —en un escenario que fue, recordemos, un anfiteatro—. Esto no sorprende en un escritor como Marechal, preocupado por la universalización de contenidos locales mediante el recurso a los grandes paradigmas de la antigüedad clásica, como ya observáramos.[53]

---

[50] Precisamente en 1950 Raúl Mende, Secretario de Asuntos Técnicos de la Nación, reafirma esta concepción en su libro *El Justicialismo. Doctrina y realidad peronista*, para el cual Perón redactó el prólogo. Consultamos la edición de 1951. Mende, Raúl. *El justicialismo. Doctrina y realidad peronista*. (Buenos Aires: Kraft, 1951 [1° 1950]). El año anterior, la revista de la intervenida Universidad de Buenos Aires había publicado la pieza teatral *El baldío*, de Mende, prologada por el padre Hernán Benítez, director de la publicación (http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=495:doctor–raul–a–mende–poeta–politico&catid=67:literatura–y–politica&Itemid=72), confesor de Eva Perón y prosecretario del recientemente intervenido Instituto Sanmartiniano a partir del 14–8–1950 (*Democracia*, 12–VIII–1950, p. 5).

[51] Dompnier analiza «las virtudes sociales del canto» como modo de obtener «el consentimiento intelectual de la población». La difusión del canto sirve para «encuadrar las puestas en escena del poder, para construir una imagen del pueblo, en especial cuando lo político se ofrece en representación». –Dompnier, Nathalie. *Vichy à travers chants: Pour une analyse politique du sens et de l'usage des hymnes sous Vichy.* (Paris: Nathan, 1996), p. 74. Bohlman señala que los coros en escena, con su «capacidad de servir como simulacro de nación», poseen un importante «potencial para transformar la ejecución coral en un momento de alto nacionalismo». «Los coros escenifican musicalmente la nación». Bohlman, Philip. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History.* (Santa Barbara: Denver, Oxford, ABC/CLIO, 2004), pp. 96–97.

[52] La ejecución de la obra en el colmado anfiteatro mendocino fue precedido por la entonación colectiva del Himno Nacional: duplicación especular de las masas corales en escena y en el hemiciclo para afirmar el sentido colectivo de la *performance*.

[53] Por otra parte, el nacionalismo antiliberal argentino fundó tradicionalmente su plataforma ideológica en la pertenencia del país no solo al universo católico sino también al de

La ligazón social —o «unidad espiritual» de la Nación, en términos peronistas— requiere también de otros repertorios simbólicos, en particular de aquellos capaces de suscitar reconocimientos identitarios. En este caso, la incorporación de especies folclóricas argentinas, de aires conocidos y cercanos, introduce un potente punto de anclaje. La versificación de determinados segmentos del poema preveía ya claramente la inclusión de especies folclóricas en su musicalización. El compositor se asocia a esa intención y la vierte en versiones muy elaboradas de huellas, zambas, bagualas, bailecitos, danzas y canciones de distintas regiones del país, correspondientes al registro rural, muchas de ellas de origen hispánico o euroculto. Los recursos utilizados incluyen el énfasis en las células rítmicas características, la participación de instrumentos nativos —caja indígena—[54], la evocación de otros mediante *Spielfiguren* o la construcción de efectos percusivos por fricción de segundas,[55] las armonías complejas —con frecuencia cromatizadas, inestables, de ambigua definición tonal, parcialmente cuartales o bitonales—. El resultado se emparenta con los modos de relación con los intertextos populares practicados por miembros del Grupo Renovación, entre los cuales estuvo Perceval durante un breve período. [Ej. 3: Primera parte:4]

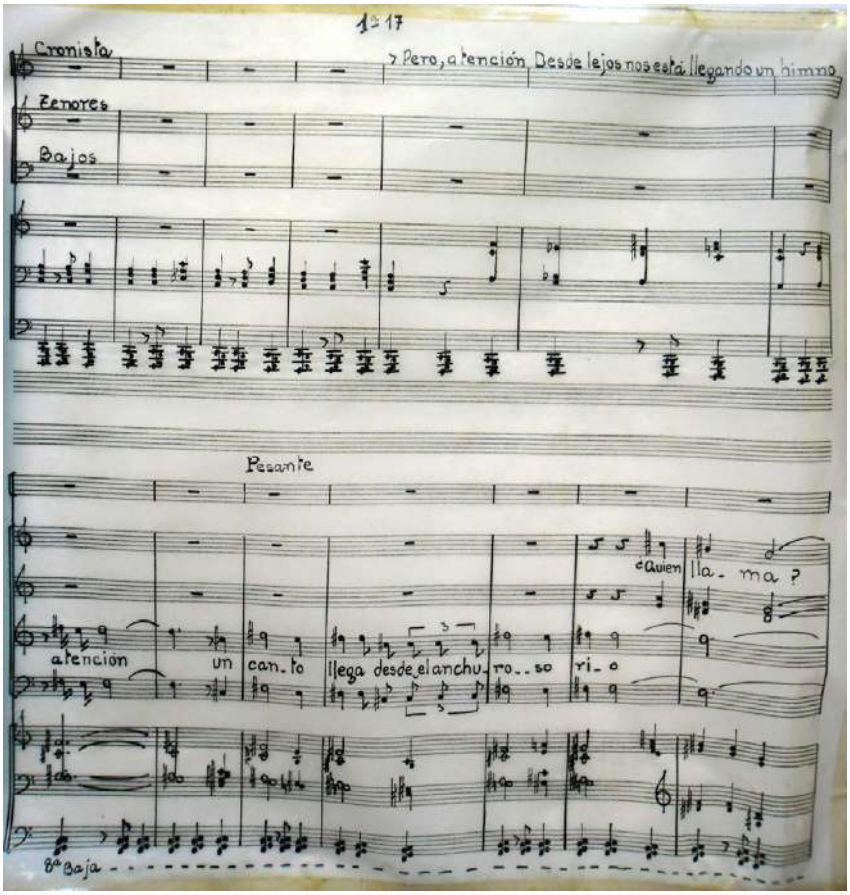
Estas tres redes se despliegan en distintas capas de sentido, sucesivas, superpuestas e interrelacionadas. En una primera aproximación, funcionan como sistema significante comunicativo: interpelan a los públicos a partir de convenciones compartidas, en sus repertorios patrióticos y nacionales, sus convenciones de género, su emocionalidad, sus valores. En un plano más especializado, proponen un tejido intertextual que solo los oyentes entrenados descifran: es el que diseñan las citas estilísticas de la música culta, los retazos que, con distintos propósitos, ocupan algunas zonas del canto. Lo observamos con Bach; otras consisten en fugaces alusiones a músicas espa-

---

la tradición grecolatina, seguramente mediados por el creciente tomismo de ese sector en esos años (la Sociedad Tomista Argentina fue fundada en 1948). Juan Alfonso Carrizo, destacado investigador folclórico vinculado al nacionalismo integral, entonces Director del Instituto Nacional de la Tradición, lo expresó con claridad meridiana en la conferencia «La defensa de la tradición en el Plan Quinquenal» pronunciada el 11 de marzo de 1947. Se reproducen algunos párrafos de la misma en el capítulo 2.

[54] La Segunda parte incluye una breve frase —una vidalita— confiada a la guitarra, instrumento que no figura en la plantilla inicial de la obra. Aquí funciona como ilustración redundante, precisamente cuando el cronista termina de decir «allá se templan guitarras».

[55] En el comienzo de la Baguala de la Primera parte —véase ej. 3— los contrabajos y fagotes ejecutan complejos de segundas en el registro grave que producen un efecto inarmónico: ocupación de una franja registral con valor más rítmico–tímbrico que de alturas determinadas. La insistencia en Fa Mayor, reforzada de los timbales, provoca además fricciones con el tema simultáneo de la baguala y su armonización en Fa# Mayor.



Ejemplo 3. *Canto de San Martín,* Primera parte, reducción del compositor, p. 17 (p. 24 de la partitura general).

ñolas,[56] en recitativos a la manera de las cantatas barrocas[57] o en breves pasajes de rítmica deudora de la polimetría intensiva de Stravinsky.[58] La última intervención del personaje de La Mar se enmarca en una sonoridad armónica, tímbrica y textural de filiación claramente *debussyana*:[59] la asociación con *La Mer* era, por lo visto, difícil de resistir. En todos los ejemplos de citas, el compositor conserva algunas configuraciones constitutivas, suficientes para el propósito comunicativo y simbólico, y elabora el resto de los pará-

[56] Primera parte, número 3 de ensayo.

[57] Véanse las intervenciones del personaje de La Gloria en la Primer parte.

[58] Prólogo, número 3 de ensayo.

[59] Quinta parte, compases 59 y ssgg.

metros desde una perspectiva personal que da cuenta de lo ocurrido en la historia de la música en las primeras décadas del siglo XX, en especial, en el recurso a la politonalidad, las armonías apriorísticas y las sucesiones polimétricas. Este tejido tiene además un valor indicial, ya que organiza y orienta el recorrido de la audición en una obra de vastas dimensiones y con un texto poético difícil y de escaso contenido narrativo.

Un papel similar, en otro terreno —perceptivo, cognitivo—, lo cumplen los recursos unificadores técnicos, formales. Como medio de conjurar el riesgo de dispersión de semejante polifonía estilística, Perceval la inerva en una grilla estructural más anónima, basada en herramientas cíclicas. Así, el primer tema aparece como hilo unificador con distinto grado de diferencia en relación con su identidad primera, de las más reconocibles a las más abstractas. Las transformaciones de ese material dan lugar a los temas de los diferentes movimientos. Ese tema heroico del prólogo se convierte en el coral de los vientos, casi organístico, en compás ternario, que abre la Segunda Parte; la segunda sección del mismo tema inicia la Cuarta Parte; el extenso final procesa de distinta manera este tema, en diversos planos del dispositivo; fragmentos del mismo conectan secciones a distintos niveles de articulación formal. En una dimensión más infratemática, la interválica cumple una función unificadora similar.

La estrategia consiste entonces en modelar el material de modo que permita ingresar y salir del régimen icónico según las necesidades de cada momento.[60] Bajo determinadas condiciones tímbricas, rítmicas, contextuales, las configuraciones se cargan de sentido, predomina su valor referencial y encarnan de este modo tópicas determinadas. Despojadas de esas características, se mantienen en una zona de opacidad semántica y prevalencia estructural. Existen otros materiales no analizados aquí, que cumplen funciones conectoras, de contraste o complementarias, según las necesidades compositivas de cada momento.

En la organización general de la obra Perceval no parece preocuparse por edificar sobre formas restrictivas y obedientes a esquemas estructurales preexistentes. De manera similar a otras piezas contemporáneas de considerable extensión, como su *Poema Criollo* para piano y orquesta de 1948, el discurso avanza por sucesión de materiales diferentes, alternativamente repetidos, variados o recurrentes, en una lógica de la cual no esté ausente la intensa práctica improvisatoria del músico, como organista y, sobre todo, como pia-

[60] Nos basamos aquí en categorías de la semiótica peirceana. Una síntesis de sus repercusiones en las aproximaciones icónicas de la música pueden consultarse, entre otros, en Tarasti, Eero. *Sémiotique musicale*. ([Limoges]: PULIM, 1996), esp. pp. 24–30.

nista de cine mudo, sensible a la significación de cada contexto y habituado a reaccionar «en tiempo real» ante cada situación, en este caso, las que va planteando el poema. En el resultado final pueden intuirse entonces remanencias del montaje cinematográfico. La heterogeneidad estilística, por su parte, deriva de su entrenamiento compositivo en el manejo de las técnicas históricas y de la frecuentación de la modernidad neoclásica de los años 30.

Conclusiones

El diseño sonoro–musical desplegado en las celebraciones del año sanmartiniano se concretó, como observáramos, en producciones de muy distinta configuración, direccionalidad social, funcionalidad, exigencia técnica y resultados estéticos. Desde el crudo tañer de una campana histórica hasta grandes frescos sinfónico–corales, de un himno incorporado a la pedagogía patriótica a emisiones radiales masivas con canciones del tiempo histórico del prócer,[61] la música tuvo presencia y a veces protagonismo en el ciclo.[62]

Cómo, de qué manera y hasta qué punto la música respondió al propósito central del doble homenaje a los dos generales son preguntas difíciles de responder sin ambigüedad. El grado de convicción y compromiso personal, conciente y voluntario de los músicos con el trasfondo político del

---

[61] Carlos Vega realizó la audición radial «Danzas y canciones del Ejército Libertador» en días previos al del centenario, el 14–8–1950, por LR 4 Radio Splendid y su Red Argentina de Emisoras. El anuncio periodístico dice al respecto: «D. Carlos Vega, autor, escritor, primera autoridad en materia de música folklórica y actual Director del Instituto de Musicología del Ministerio de Educación, ha compilado las hermosas danzas y canciones —muchas de ellas inéditas— elegidas por el General San Martín, músico él mismo y excelente danzante, para elevar el entusiasmo patriótico de los pueblos. La ejecución de estas históricas partituras estará a cargo de la Orquesta Argentina de Cuerdas y el Conjunto Vocal Argentino, dirigidos por la eximia concertista Silvia Eisenstein. Glosas históricas: D. Carlos Vega» (*La Prensa*, 14–VIII–1950, p. 5).

[62] El registro de los hechos musicales referidos a este tema presentado aquí está lejos de ser exhaustivo. Entre los no considerados en este trabajo se cuentan las piezas compuestas para obras escénicas, como *La Gloria de Yapeyú*, estampas de la vida del Libertador, Teatro Sanmartiniano de Maria Sara Sáenz Cavia de Morales Torres, con comentarios musicales de J. H. Valsangiácomo y M. S. E. de Lamy representada en el Teatro Infantil Labardén los días 28, 29 y 30–XII–1950 (Información proporcionada por César Dillon). También las obras dedicadas al Libertador en otras épocas, como la sinfonía *General San Martín*, de Vicente Mazzoco, quien había sido director de la Banda de Policía de Mendoza, ejecutada por la Banda Sinfónica de esa ciudad el 21–XII–1950 (*Los Andes*, 21–XII–1950, p. 6). Existe asimismo un repertorio en el campo de la música popular que no podemos considerar aquí.

homenaje sanmartiniano, tampoco resulta sencillo de establecer con certeza. Aun así, es imposible no observar, por una parte, que el vínculo entre San Martín, Perón y la Argentina justicialista fue tan omnipresente que la producción simbólica general del año estuvo teñida por esa construcción ideológica, en un complejo entramado de estrategias de representación. Si representar implica «hacer presente, convocar una presencia en otro lugar, poner en presencia a través de un suplente», podrá pensarse que Perón captura y actualiza la densidad histórico–política del prócer, en un proceso de relevo y sustitución: «la presencia [como] efecto de la representación».[63] Por otra parte, algunos de los actores que intervinieron en los actos musicales más significativos fueron figuras que adherían públicamente al peronismo —el caso testigo es Marechal—, con lo cual el vínculo no pudo ser ingenuo.

En los distintos ejemplos que presentamos aquí observamos los siguientes puntos que pueden revelar el anclaje contextual de la producción musical:

1. –La condición de militar de San Martín fue un nexo en el que basar las asociaciones. Es la afirmación del rol de los militares en la historia nacional, que conecta sus momentos fundacionales con el golpe de 1943 del cual emerge el peronismo. La Patria aparece entonces forjada en el corazón militar de la Nación, en el pasado y en el presente. Surge entonces la necesidad de una épica nacional unificadora, fuerte, convocante y aglutinadora en torno a una figura histórica indiscutible/indiscutida, ajena a las controversias historiográficas que podrían suscitar otros próceres. Recordemos que el registro militar, lo épico–heroico y sus zonas semánticas próximas recorren este repertorio.[64]

2. El imperativo de la legitimación histórica. A diferencia de los nacionalismos europeos de esa época o inmediatamente anteriores, que buscaron sus mitos fundacionales en un pasado de considerable profundidad —la historia romana antigua (Italia), el legendario mundo teutón (Alemania), los Reyes

---

[63] Arditi, Benjamin. «Populism, or, politics at the Edge of Democracy». *Contemporary Politics*, Vol. 9, 1, 2003, pp. 17–31, 21 y 22, respectivamente.

[64] Bohlman afirma que el propósito deliberado de la música militar es el de generar «momentos de *unisonalidad*, en los que la nación se reconoce a si misma en la acción colectiva de una fuerza militar y, por extensión, en la performance más abstracta de ese colectivo a través de conjuntos dedicados a la performance ritual de música militar». Bohlman, Ph. *The Music of European Nationalism…*, p. 146. (énfasis original). Admite que la música militar puede representar la nación aun cuando no sea «inequívocamente militarística», mediante «usos más metafóricos» (Ibid., 150). Aunque no contemplado por este autor, en nuestro caso podríamos incluir esa función en lo militar como tópica musical, en base a lo formulado por Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral.* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

Católicos (España), Juana de Arco (la Francia de Vichy)—, aquí el peronismo lo hace con una historia más reciente, ligada a la epopeya nacional iniciada en el siglo anterior, viva en la conciencia de las multitudes educadas en la escuela pública y los aparatos formadores de ideología. Ante la escasez de materiales musicales históricos documentados, relevantes y de amplia circulación social,[65] el sonido directo de un objeto extraído del pasado —la campana de Huaura— vino a cumplir esa función en el día central de las conmemoraciones.

3. El ideario nacionalista católico que fue un elemento sustancial del peronismo aparece en el rescate de una dimension contradictoria de San Martín. Se acentúa la religiosidad del prócer y se desconoce su vertiente masónica. En los textos de las canciones y en grandes secciones del *Canto* de Marechal–Perceval hay amplio espacio para este aspecto.

4. Para los nacionalistas, la Nación se encarna en sus músicas folclóricas. El impulso al folklore en todos sus aspectos fue central en la política cultural del peronismo desde 1946. Para su promoción incentivó la instalación de peñas nativas, creó institutos de investigación, dispuso de espacios generosos en los medios de comunicación y aprobó una legislación de protección en la que estuvo incluida.[66] Los sonidos privilegiados de esta Nación, para los nacionalistas más radicales, fueron sin embargo fuertemente selectivos: se trató del folklore rural de herencia hispánica. Con mínimas excepciones provenientes del noroeste, no hay indígenas —su universo sonoro no estaba incluido en el concepto occidental hegemónico de música ni en el de Nación, era casi desconocido y carecía en consecuencia de fuerza representativa— ni músicas urbanas —demasiado recientes y, en esta circunstancia, anacrónicas para representar la gesta sanmartiniana—. La promoción del folklore conecta con la necesidad del fundamento histórico, ya que viene, según el relato nacionalista, del fondo de un pasado puro y raigal. Recordemos no solo el lugar de la referencia folclórica en la obra de Marechal y Perceval, sino en las *contrafacta* de aires folclóricos con nuevos textos dedicados a San Martín en las piezas presentadas en los concursos.

5. La eficacia simbólica en estos contextos se cumple a condición de sustraer los hechos del registro de la cotidianeidad y colocarlos en una dimen-

---

[65] En este sentido hubo intentos —aislados y sin consecuencias en la recepción— de recuperación musicológica de repertorios históricos, como la audición radial mencionada en nota 71.

[66] El Decreto 33.711 del Poder Ejecutivo del 31 de diciembre de 1949 establece la obligación de incluir un cincuenta por ciento de música nacional en todos «los locales o establecimientos donde se haga escuchar música al público» (Art. 1).

sión especial, extraordinaria, en correspondencia con lo extraordinario de los sucesos evocados. La ejecución nocturna del *Canto de San Martín* en un anfiteatro «griego» en plena naturaleza, entre los cerros de la cordillera,[67] en tierras ligadas a la epopeya sanmartiniana, con fuegos votivos, efectos lumínicos, espejos de agua, banderas nacionales, retratos de Perón y Eva —presentes frente a ellos— junto al del prócer condensaron elementos del culto religioso, de la ceremonia cívica, del festival patriótico y de la *performance* teatral: fueron simultáneamente liturgia y espectáculo.[68]

El efecto persuasivo se buscó a través de la superproducción de sentido, de la saturación semántica. También del afán monumental, uno de los planos en que se sustenta el vínculo entre estética y política en gobiernos de estas características.

A todo esto, ¿cómo recepcionó Perón esta obra, a cuya extensa audición se sometió esa noche estival? No lo sabemos a ciencia cierta. Solo disponemos de un breve e impreciso comentario de un colega con quien Perceval mantenía una relación cordial y antigua: Juan Carlos Paz. En el mismo, Paz, aunque valora positivamente los méritos y la trayectoria de Perceval, se muestra reticente ante su *Canto de San Martín*, cuyo dispositivo relaciona con la música de «su connacional Pierre Benois, campeón de la gigantomaquia instrumental». Con respecto a la reacción de Perón, afirma —desconocemos a partir de qué fuente— que «el Presidente y Sra. no se dignaron saludar a

---

[67] Además del efecto dramático e imponente de este escenario, es la música misma la que crea el espacio en que se despliega el sentido: la música « interviene en la marcación del espacio (…) contribuye a fundar un espacio público percibido como emblemático del espacio nacional». Francfort, Didier. *Le chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870–1914*. (Paris: Hachette, 2004), p. 93.

[68] Este tema ha sido estudiado en los análisis pioneros e insoslayables de George Mosse sobre los nacionalismos europeos de la primera mitad del siglo XX que inspiraron innumerables textos subsiguientes, incluido el presente artículo. Véase, en particular, Mosse, George. *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Mouvements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. (New York: Howard Ferting, 1974) y Mosse, George. *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality*. (New York: Howard Ferting, 1980). Sobre los rituales políticos en el peronismo la referencia imprescindible es Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*, *Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)*. (Buenos Aires: Ariel, 1993). El carácter excepcional, aglutinador, de esta ejecución del Canto de San Martín se refuerza por el siguiente detalle: se entonó el Himno Nacional, pero no la marcha partidaria *Los muchachos peronistas*, ineludible en la inmensa mayoría de los actos oficiales, al menos hasta donde lo registran las fuentes disponibles.

Jules, se ignora el motivo, o yo lo ignoro al menos. Quizás esperaban música de diferente carácter o significación, y no un refrito más, a la Haendel».[69]

En esta conclusión provisoria, diríamos que la música «sanmartiniana» no explicitó el nexo entre San Martín y Perón, sino que acompañó como puntuación iterativa el desarrollo del Año del Libertador[70] y contribuyó lateralmente, aliada a las significaciones que le aportó el contexto de recepción y sus consiguientes efectos de audición/lectura, a consolidar en el plano simbólico la relación entre la historia del héroe nacional y el presente de la Argentina justicialista.

---

[69] Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques intensidades (Memorias II)*. (Buenos Aires, De la flor, 1987), p. 138.

[70] El repertorio aquí considerado no trascendió, en general, su circunstancia de creación en el marco del año del Libertador, con dos excepciones. El *Himno a San Martín* de Luzzatti fue incorporado a la vida escolar, en la cual permanece, aunque de manera esporádica. El *Canto a San Martín* fue rescatado para un concierto realizado en el Auditorio de Belgrano (Buenos Aires) el 25 de mayo de 2012, con un número reducido de músicos en relación con los requisitos de la partitura. Intérpretes: orquestas Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto y Académica de la Universidad Nacional de Lanús; coros Polifónico Nacional y Nacional de Niños; cantantes: María Soledad de la Rosa, Vanesa Tomas, María Milagros Seijó, Victoria Aldasoro y Martín Caltabiano; recitante: Patricio Contreras. Dirección: Daniel Bozzani. Algunos fragmentos del concierto aparecen, con intermitencias, en videos de Youtube. Por otra parte, los dos últimos números de la obra, «El renunciamiento» y «La muerte» fueron ejecutados en el Teatro Independencia de Mendoza el 11 de setiembre de 2014. Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Mendoza, con diversos coros; cantantes: Jimena Zemiz, Marcelo Zelada, Fernando Lazari y Amalia Villalba; recitante Dardo Boggia. Dirección: Daniel Bozzani.

6. *Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla: tensiones entre lenguaje y propaganda

En agosto de 2005 el diario *Clarín* informaba sobre colecciones de partituras ingresadas a la Biblioteca Nacional entre las cuales se encontraba una pieza particularmente sorprendente:[1] *Epopeya argentina*, obra para narrador, coro y orquesta, con texto de Mario Núñez y música de Astor Piazzolla, dedicada a exaltar los valores del peronismo en el poder. Se trata de una transcripción para piano, con unas pocas indicaciones de instrumentación, realizada por el compositor y publicada por la editorial Saraceno, en la que habían aparecido ya otras obras del compositor. Fue impresa el 25 en junio 1952, es decir, durante los días finales de la enfermedad de Eva Perón, quien fallecería un mes después, el 26 de julio. Es este el único ejemplar de la partitura que conocemos; se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina, aunque por razones que nos fue imposible desentrañar no figura en su catálogo.[2]

Sabíamos de la existencia de esta pieza solo por las breves menciones aparecidas en alguna biografía, como en la de Azzi y Collier[3] y por consideracio-

---

[1] «Viaje al secreto mejor guardado de la historia musical argentina», *Clarín*, 14–8–2005.

[2] La partitura se puede consultar, pero los datos de inventario, estampados en la primera página, según se muestra en la reproducción incluida en la nota periodística mencionada, fueron cubiertos, al menos en el período en que trabajamos con ese material.

[3] Azzi, Maria Susana; Collier, Simon. *Le grand tango: the Life and Music of Astor Piazzolla*. (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 41. Los autores la mencionan erróneamente como «Hymn to Perón».

nes más desarrolladas publicadas por Fischerman y Gilbert.[4] Consultados, los familiares y apoderados del patrimonio de Astor Piazzolla manifestaron no tener registro de esta obra.[5] Tampoco figura en los inventarios de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) ni en otras instituciones en las que el compositor registró sus derechos, como la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM). No hay datos de la partitura completa, ni menos aún de posibles ejecuciones reales hasta hoy.[6] Dada la censura impuesta al peronismo después de su caída en 1955, muchos documentos de distinta naturaleza ligados a el fueron ocultados o destruidos, por las nuevas autoridades o por sus propios poseedores. No sería improbable que la partitura general haya corrido esa suerte. Como se observa, nos enfrentamos así a un vacío contextual que restringe el campo de las aseveraciones que podamos aportar en este estudio.

Epopeya argentina no agrega ni modifica la evaluación y trascendencia de la obra compositiva de Piazzolla. Su estudio se justifica por constituir un documento más de las técnicas ensayadas por el autor en esos años, previos a la eclosión de su música más conocida y sobre todo porque es un paradójico testimonio de música firmemente ligada a la política del momento: la obra es un panegírico del presidente Juan Perón y su esposa, escrita por un compositor reconocido como antiperonista y perteneciente al ala modernizadora de la música popular. Las contradicciones se extienden a las decisiones compositivas en relación con la funcionalidad supuesta de producciones de esta naturaleza, lo cual constituye el eje del análisis que intentamos aquí.

La obra

El autor del texto, Mario Núñez, escribió letras de tangos registrados en SADAIC en los primeros años 50, puestos en música por José Basso, Luis Teisseire y al menos tres de ellos por Astor Piazzolla (*En la distancia*, *Hasta*

---

[4] Fischerman, Diego; Gilbert, Abel. *Piazzolla. El mal entendido*. (Buenos Aires: Debate, 2021 [1ª. 2009]), pp. 128–130.

[5] E–mails intercambiados con los responsables jurídicos del patrimonio entre el 19 y el 22 de setiembre de 2016.

[6] Excepto el arreglo de algunos fragmentos para un conjunto de música popular interpretados por el Agustín Guerrero Quinteto el 8 de julio de 2018 en Caras y Caretas, anunciado como «estreno mundial». Guerrero realizó luego una grabación también parcial de la pieza en piano solo con el recitado de Pablo Marchetti, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=t_OfKjhbmYA.

morir, *Canción del hombre*), compuestos entre 1953 y 1955.[7] En la partitura de su tango *Contratiempo* (1952), Piazzolla consigna: «a Mario Núñez, de todo corazón. El autor»,[8] lo que certifica el estrecho vínculo existente entre ambos.

Para esta pieza Núñez produjo una prosa poética laudatoria basada en oraciones nominales y exclamativas, retruécanos y elipsis, mediante la cual diseña una narrativa enfática y sinuosa sobre la transformación de la nación por obra de Perón y Eva. Esos nombres aparecen solo una vez, separados, recién al promediar la obra. Estos son algunos fragmentos del texto:

> Una fecha!
> Una página de gloria!
> Y una nación en busca de sus claros destinos
> El día en su comienzo, la atmósfera presagiaba —con singular pergeño— el estallido de las grandes emociones, apartándose así del camino envejecido del error para arraigarse, con redivivo fervor, en el tiempo y en el espacio venturosos de la Patria…
> Se agitaron las almas con el despertar de la nueva conciencia revelada!...
> …
> Atardecer de un día glorioso…
> Formidable encuentro con nosotros mismos…
> El hombre frente a su propia verdad y repetido en la plenitud de su exacta conciencia responsable… y el épico grito de la entera liberación…
> Luego…
> La tranquilidad que sucede a los grandes esfuerzos capitales.
> Serenidad de espíritu en una noche cuyo cielo distinto fue cálido prefacio de la inmensa y trascendental obra que comenzó a forjarse sobre un mismo yunque.
> Breve etapa de una larga y ansiada epopeya de la idea…
> Un nuevo día…
> Punto inicial de una nueva vida argentina…
> Corazones alertas…
> Certeza de hechos…
> El hombre y su idea…

---

[7] Según consta en los siguientes sitios: https://tango.info/epo/lyrics/MarioNunez ywww.sadaic.org.ar/obras.autor, http://www.todotango.com/creadores/ficha/2014/Mario–Nunez–Diaz (Consulta 16–04–2017)

[8] Debemos este dato a Omar García Brunelli, a quien agradecemos además el acceso a su digitalización de la partitura y una primera maqueta de la misma.

Gravitación de nervio por inspiración genial…
Y ahí… ubicado en su lugar… altura de su impostergable realidad… únicamente ahí… por sentencia inapelable de la Providencia PERÓN,
signo de su gesta y gesto de su signo preferido de Dios.

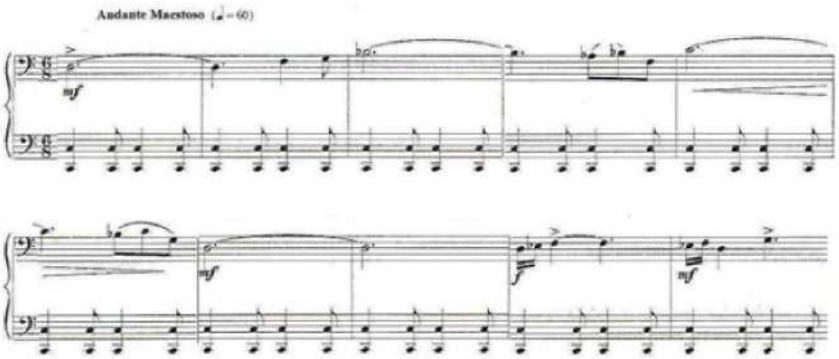
Un pueblo pujante que actúa y marcha seguro de su númen [sic] creador y de su fuerza moral entusiasmada…
y abonando el esfuerzo desinteresado… como rocío que anuncia el candor y la belleza de la flor amanecida… la sonrisa… el renunciamiento… la comprensión y la latitud de una fe olímpica …EVITA, bandera de su ideal o ideal de su augusta bandera consagrada.
…
Solidaridad de pueblo y unidad de familia.
Sincronización en el impulso que elabora la felicidad común y ese entender inexcusable y profundamente humano de que hoy, mañana y siempre, ha de mantenerse a fuego vivo y a pulso infatigado, el sentido exacto y centralísimo de nuestra obligación y mantenernos en la incesante lealtad al ideal.
Sobre los sueños de la patria… con los sueños más ciertos de la Patria…
[Coro: ¡Lealtad! – AMÉN].

El texto carece de una estructura formal y rítmica definida —nuestra distribución es arbitraria y sigue aproximadamente la escansión de su distribución en el discurso musical—, por lo cual no condiciona las decisiones compositivas desde este punto de vista. En la partitura, el narrador, que aparece luego de una extensa introducción instrumental de 110 compases, acompaña el desarrollo musical casi sin establecer correlaciones identificables, excepto en los momentos en que la orquesta se detiene en largos acordes sobre los cuales se produce la enunciación verbal.

La música consiste en la sucesión de secciones contrastantes, cada una con su propio *tempo* y su propia elaboración interna. El núcleo estructural que preside la composición de la obra consiste en una matriz cuartal, con interferencia modal local, manifestada en materiales diferenciados en las texturas y los *tempi*, constituidos en base a dos procedimientos básicos: el fugado y el ostinato, incluidos los extensos pedales.

El sujeto del fugado instrumental que abre la pieza se organiza en dos secciones. La primera contiene exclusivamente intervalos de cuartas, terceras menores y segundas mayores, sobre seis sonidos de la gama de do menor eólico. El sujeto comienza en el segundo grado de esa escala, cuya tónica es asegurada por el pedal inmutable de do en los bajos que la acompaña en su totalidad (66 compases) y pone en perspectiva el juego imitativo. La

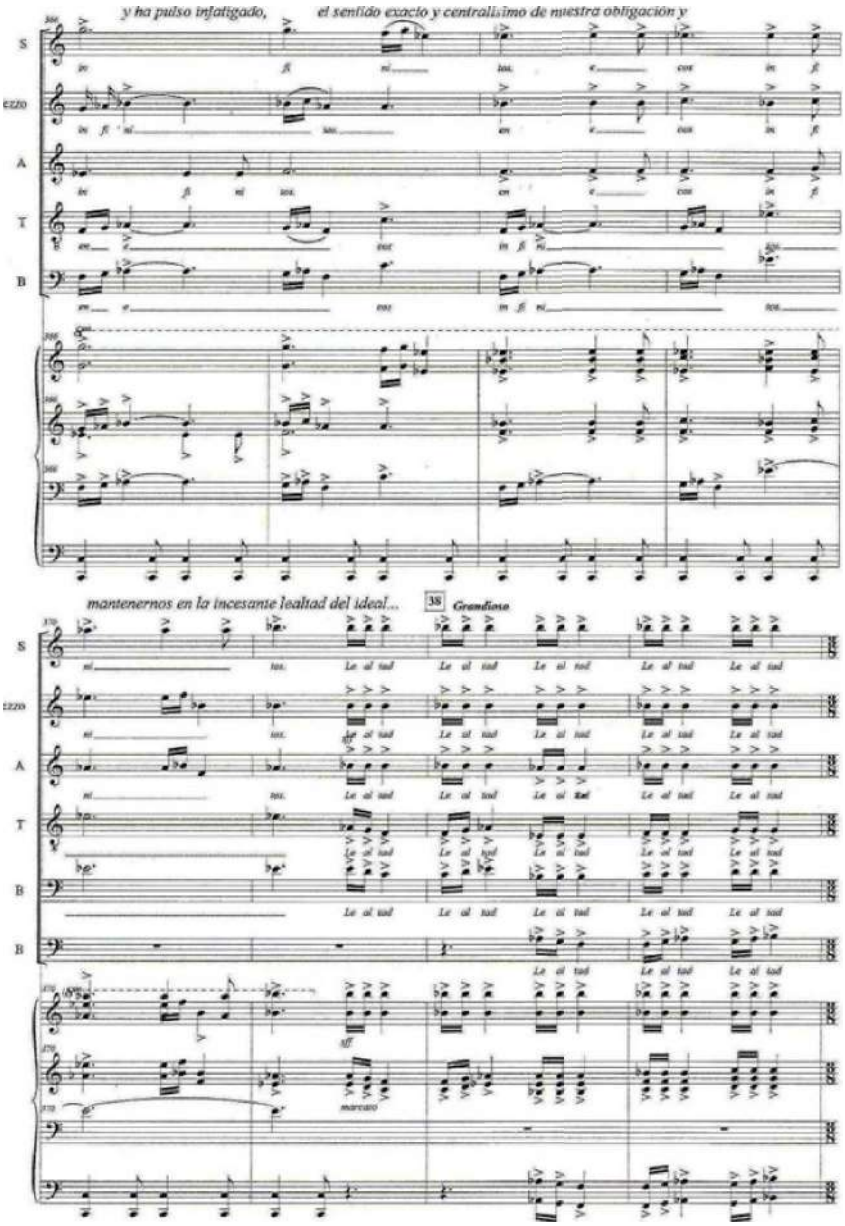
segunda parte del sujeto (c. 11) introduce el sonido faltante —el mib que define el modo—, y el intervalo de segunda menor, en un único motivo rítmico insistente que funciona como contrasujeto en las tres entradas sucesivas, a distancia de quinta, que completan la fuga.



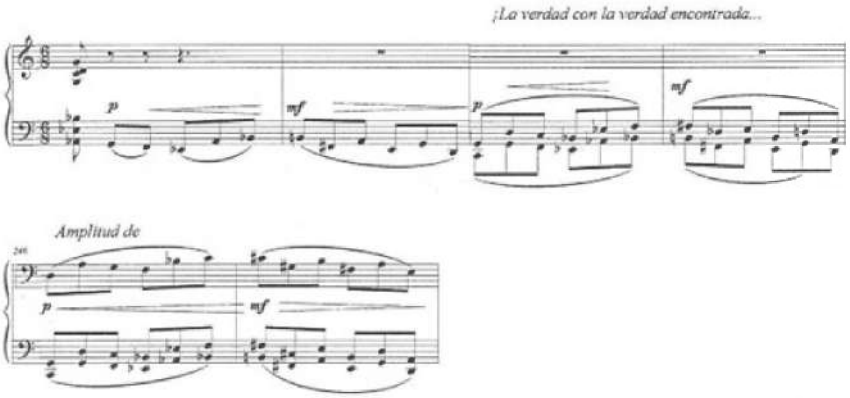
Ejemplo 1. *Epopeya argentina,* cc. 3–12.

Este motivo compuesto por dos valores breves seguidos de uno largo soporta más adelante el vocablo «lealtad» hacia el cual desemboca el discurso en la apoteosis vocal–instrumental final, con la reexposición del fugado duplicado por el coro (Ejemplo 2).

La acentuación del motivo, tético, contradice sin embargo la de la palabra: el compositor trata de subsanarlo reforzando los sonidos mediante acentos que relativizan los normales del compás. En el mencionado final, las voces se distribuyen el texto que el narrador desarrollará inmediatamente por sobre toda esta sección («Esto es hoy y mañana! Resonancias en ecos infinitos»). Aquí, una vez más, la acentuación es arbitraria y defectuosa en su asignación polifónica. El vínculo texto–música reside en la insistencia en el término «ecos», que se corresponde por analogía con el procedimiento imitativo de la fuga. Derivaciones importantes del sujeto del fugado ocupan varias secciones de la obra. Aparece como melodía acompañada por acordes cuartales, en 6/8, en la primera intervención del coro (c. 133) y más adelante (c. 246) es tratada nuevamente con procedimientos imitativos monorrítmicos calculados para que produzcan sucesiones de acordes paralelos por quintas superpuestas.



Ejemplo 2. *Epopeya argentina,* cc. 366–373.

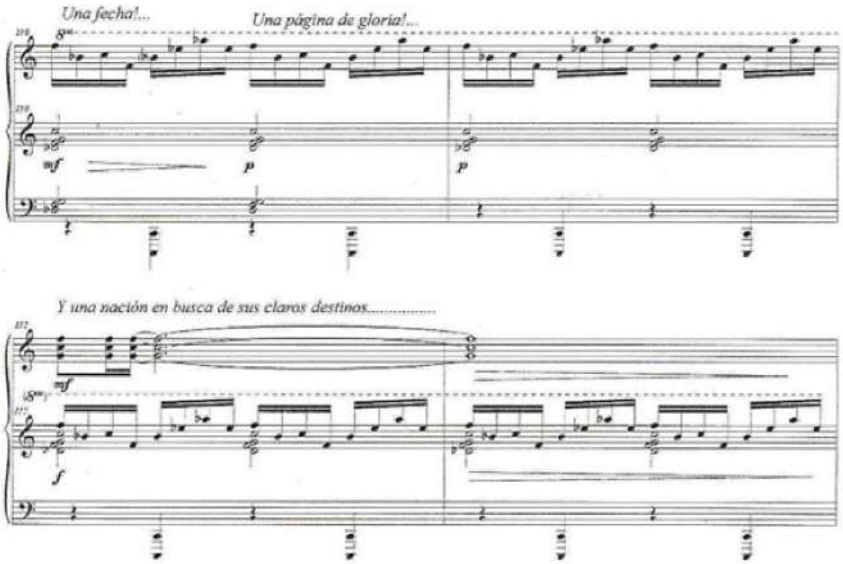


Ejemplo 3. *Epopeya argentina,* cc. 246–251.

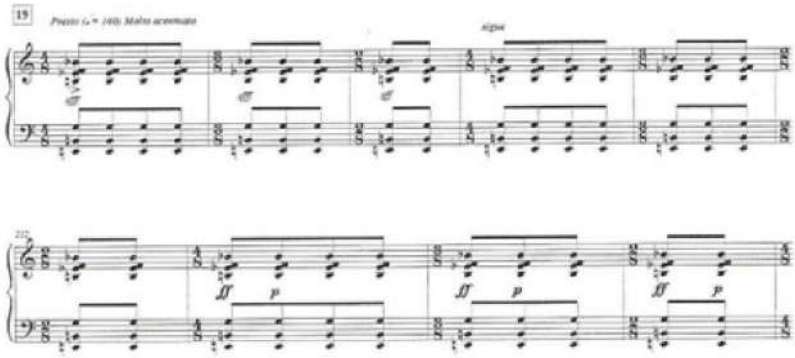
Otras configuraciones significativas de la obra están representadas por los extensos ostinatos que adoptan dos disposiciones diferenciadas. Una de ellas consiste en un segmento melódico en semicorcheas con predominancia de cuartas y quintas, repetido sobre un bajo y un acorde únicos, que aparece luego en corcheas (Ejemplo 4).

La otra se presenta como un motor rítmico que adopta disposiciones polimétricas, bitonales y con acentuaciones irregulares en su presentación más extensa. Ese bloque, de inocultable ascendencia stravinskyana, puede interpretarse como la superposición de los acordes de mi menor y mi bemol con tercera disminuida, es decir, de tríadas cuyas fundamentales están a distancia de semitono, de larga data en las prácticas politonales al menos desde la década de 1910 (Ejemplo 5).

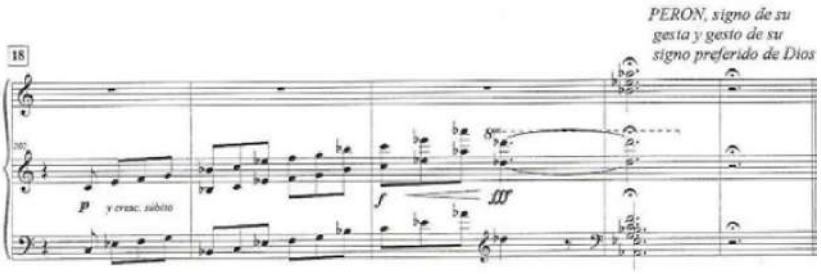
El resto de los materiales son desprendimientos de los anteriormente descriptos y funcionan por lo general como zonas de transición o de liquidación de secciones. La fuerte unidad interválica de base sobre la que descansa el trabajo compositivo se despliega sin embargo en una considerable variedad efectiva de superficie, que da por resultado una disposición fuertemente seccional, desde los *tempi* (diez cambios en poco más de 16 minutos), la rítmica, las texturas y demás parámetros. Las recurrencias de las configuraciones más pregnantes y la potente reexposición del fugado como cierre contribuyen también a compensar la inestabilidad provocada por la insistente sucesión de secciones contrastantes. A pesar de que no se abandonan los pila-



Ejemplo 4. *Epopeya argentina,* cc. 102–113.



Ejemplo 5. *Epopeya argentina,* cc. 2017–215.



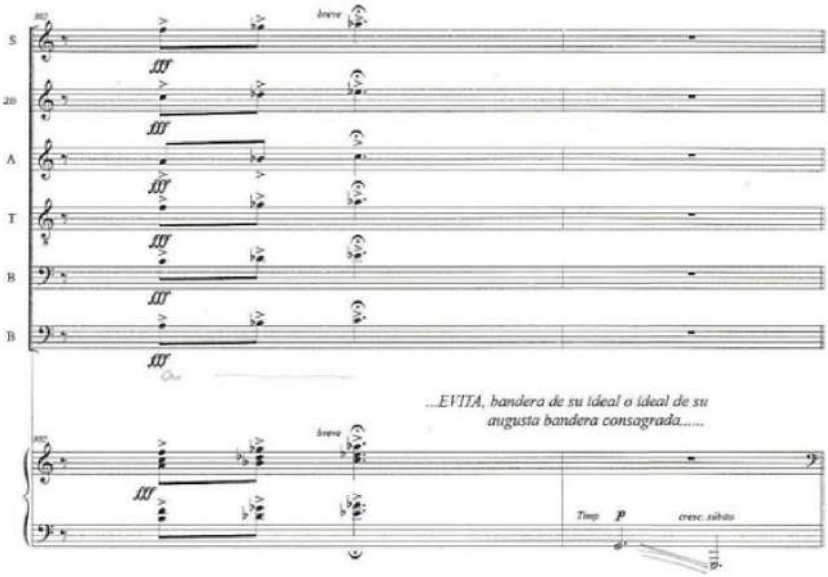
Ejemplo 6. *Epopeya argentina,* cc. 202–206.

res de la tonalidad, sostenidos por distintos recursos, se evitan por lo general las cadencias tradicionales; las estructuras cuartales, distribuidas colocando las segundas resultantes en el centro, esquivan asimismo cualquier direccionalidad de las sensibles. Los acordes, de una densidad real elevada, parecen armados para quebrar la lógica de la tríada, ya sea por el agregado de sonidos fuera del código, por la disposición cerrada de sus componentes o directamente por la superposición bi o politonal.

El relativo estatismo de estas soluciones compositivas se agita en dos momentos clave: aquellos en los que se pronuncian los nombres de Perón y Evita, respectivamente. Cuando el narrador anuncia «El hombre y su idea», el tejido musical, cada vez más perforado por silencios que incrementan la expectativa, diseña fragmentos ascendentes intercalados con el texto. Culmina en un pasaje fuertemente direccionado hacia el agudo, de intensidad creciente, que recorre velozmente cinco octavas para desembocar en un acorde formado por una poderosa columna de cuartas superpuesta a un acorde de La bemol mayor con séptima y novena. La sección, según indica la partitura, está confiada a los metales, en particular a trompetas y trombones, lo que subraya el tono épico, heroico, del momento (Ejemplo 6).

Precedido por procedimientos similares, con material melódico también extraído del sujeto del fugado ya procesado en los episodios en 6/8, se profiere el nombre de la esposa del presidente. El extenso despliegue instrumental ascendente que conducía al nombre de Perón es substituido ahora por la irrupción del coro en *boca chiusa*, que culmina, nuevamente, en el acorde de La bemol mayor, esta vez como consonancia perfecta, sin agregados (Ejemplo 7).

Despojado de toda disonancia pero sobre la misma tónica y provisto de voz, este momento sella la relación «armónica» y complementaria de «Evita» con «Perón». La enunciación de los nombres ocurre entre el acorde soste-



Ejemplo 7. *Epopeya argentina,* cc. 203–204.

nido y el silencio que le sucede, efecto teatral que intensifica la excepcionalidad del momento.

Después de estas únicas estaciones dramáticas, los ya débiles vectores narrativos se detienen: un trémolo de timbal sobre sol clausura estas tensiones. Sigue la reexposición del fugado inicial, con la solemnidad, el espesor sonoro y lingüístico que agrega el coro. Alcanza su apoteosis sobre la interminable repetición de «Lealtad», significante central en la estructura simbólica del gobierno, hasta la culminación final en el Amén, alusión relacionada con el peronismo como religión política, proferida por el narrador en silencio y ratificado con la mayor vehemencia por el coro.

El lenguaje utilizado por Piazzolla se corresponde con el de otras músicas que había compuesto en los años previos, en particular, con la música de películas de Carlos Torres Ríos: *Con los mismos colores* (1949) y *Bólidos de acero* (1950). Esta última coincide con *Epopeya argentina* en la conformación de bloques de acordes repetidos, percutidos en acentuaciones asimétricas que aparecen en los títulos y por las secuencias paralelas de acordes ascendentes por grado conjunto, con notoria presencia de metales, que se escuchan en la escena del insomnio del protagonista, Martín Hernández, interpretado por Ricardo Passano (entre los minutos 59,30 y 1,01). También se registran afinidades con las búsquedas presentes en su *Suite N° 2* para piano (1950), cuyo último número recuerda sonoridades de las piezas impa-

res de las *Tres danzas argentinas* (1937) de Ginastera por las disonancias politonales, la polimetría y la base en ostinati.

Según la cronología aportada por sus biógrafos, a esta altura de su carrera, hacía ya al menos unos seis años que Piazzolla había concluido sus estudios con Alberto Ginastera; faltaban dos para que tomara clases con Nadia Boulanger en París. Entretanto, el prestigioso director alemán Hermann Scherchen le había dado ya algunas clases de dirección.[9] Se hallaba en una etapa de rechazo del tango[10] y de interés absorbente por la composición de música sinfónica y de cámara, en la cual es evidente la huella de los autores estudiados con Ginastera: Stravinsky y Bártok. Los *fugati* y otros procedimientos imitativos, así como los bloques armónicos y las asimetrías rítmicas utilizados en su *Sinfonía de Buenos Aires* (1951–1953), se vinculan con los recursos puestos en juego en *Epopeya argentina*, la que se relaciona también, especialmente, con la segunda pieza de *Contemplación y danza* (1950) para clarinete y cuerdas.[11]

En suma, nos hallamos en presencia de una música que no retrocede en relación con el estado del material utilizado para las obras autónomas, sin propósitos funcionales, en las que Piazzolla se concentraba en esos años. Ni siquiera concede al oyente algún remanso en melodías recordables o sucesiones previsibles. Las discontinuidades, los cambios de tempo y de textura desestabilizan asimismo la escucha, que no puede instalarse en una situación tranquilizadora. Resulta especialmente significativa la exclusión de cualquier material de origen popular, dada la práctica central del compositor en ese terreno, el fuerte estímulo de las políticas del peronismo hacia esos géneros y la capacidad comunicativa de ese registro en una obra con una direccionalidad manifiestamente política. Podría pensarse que, por convenciones retóricas según las cuales a una música de celebración heroica, cívica o patriótica, corresponden géneros «altos», abstractos, no hubiera sido conveniente referir a músicas populares. Otra posibilidad consiste en considerar la dificultad para encontrar una expresión musical ecuménica de representación de la nación, de la cual los homenajeados constituirían su sinécdoque, ya

---

[9] Piazzolla, Diana. *Astor*. (Buenos Aires: Emecé, 1987), p. 150.

[10] Ibid., pp. 155 y 162.

[11] En algunas secciones de esta danza, como la comprendida entre compases 62 y 66, aparece brevemente la contraposición de teclas blancas y negras utilizadas también por Ginastera en la «Danza del viejo boyero» de las *Tres danzas argentinas*. Las construcciones acórdicas de al menos tres cuartas, dispuestas de manera que queden las segundas en el centro, como aparecen en Ginastera (Scarabino, Guillermo. *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935–1950)*. (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», Universidad Católica Argentina, 1996), son compartidas asimismo por Piazzolla, tanto en *Epopeya* como en *Contemplación y danza*.

que incluir el tango, género al que Piazzolla se dedicaba, podría significar un recorte severo de la geografía nacional, lo que limitaría drásticamente el alcance del homenaje al ámbito de lo porteño.

Estas hipótesis presuponen un orden de composición en el cual el texto precedió a la realización musical, circunstancia que la ausencia total de información genética no permite afirmar ni contradecir. Solo nos queda el espacio de la conjetura. Podría tratarse de una pieza o borradores preexistentes autónomos, reutilizados y recompuestos, sobre los cuales el letrista adaptó su escrito. La precedencia de la música explicaría, por descuido del escritor, la acentuación casi siempre forzada del texto cantado, calzado dificultosamente en las estructuras rítmicas. Contradice esta suposición la existencia de los dos momentos de sintonía dramática entre texto y música: la detención del discurso para la emisión de los nombres de cada uno de los homenajeados, aunque ellos también podrían funcionar como puntos cadenciales independientes. Las demás correspondencias semánticas resultan escasas y relativas, como las producidas entre, por ejemplo, «el canto del arado y de la máquina» y el motor rítmico percusivo que lo acompaña, o el paso de «un pueblo pujante que actúa y marcha» y una homorritmia a la que se suman luego trompetas marciales en quintas para conducirlo a la apoteosis del término «lealtad». Algunas declaraciones de Piazzolla sobre su vínculo con otros sistemas semióticos con los que colaboró acrecientan la incertidumbre. Así, con respecto a su trabajo para el film *Con los mismos colores*, afirmó: «La música que escribí no tenía nada que ver con las imágenes»,[12] lo cual revela la centralidad de los procesos musicales en sí mismos y la relativa indiferencia hacia las correlaciones (con)textuales.

En todo caso, como observáramos, la música de *Epopeya argentina* transcurre como un discurso paralelo al panegírico del narrador, distanciado, frío, como si trabajara a contramano de la encendida apología expresada por la retórica del texto. ¿Indiferencia o resistencia paradójica? Los biógrafos de Piazzolla lo identifican como abiertamente antiperonista.[13] Gorín transcribe una afirmación del músico en la que manifiesta: «Nunca oculté mi antiperonismo. No me gustaban los métodos ni las reverencias que había que hacerles a Perón y Evita para poder trabajar».[14] Aun cuando reconoció la defensa de la música argentina efectuada por el peronismo, sostuvo que «el régimen

---

[12] Gorín, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memoria*s. (Buenos Aires: Atlántida, 1990, p. 39.

[13] Azzi, M. S.; Collier, S. *Le grand tango*…, pp. 41, 46 y 140; Gorín, N. *Astor Piazzolla*…, p. 166.

[14] Gorín, N. *Astor Piazzolla*…, p. 166.

de Juan Domingo Perón fue parte integrante de ese oscurantismo intelectual y artístico extendido en el mundo de la posguerra» (Ibid., p. 185). ¿Cómo explicar entonces la composición de esta pieza? La falta de respaldo fáctico nos obliga una vez más a avanzar en el plano especulativo.

Las razones para asumir este compromiso incluyen entre las más coyunturales, en primer término y vinculado con las mencionadas declaraciones del compositor, la coerción política. Se afirma que la orquesta de tango de Piazzolla fue requerida para participar gratuitamente en actos benéficos de la fundación Eva Perón[15] y que recibió «demandas sindicales de sus propios músicos; debía tocar sin cobrar para funciones organizadas por el gobierno».[16] Otros autores manifiestan que debió grabar por obligación el vals «patriótico» *República Argentina* de Santos Lipesker y Reinaldo Ghiso en 1948,[17] para la empresa Odeón, pero algunos también contemplan la posibilidad de que, en esta oportunidad, se haya tratado de una estrategia comercial de las discográficas.[18] Ligados con la presión del contexto, a la que se atribuye asimismo la disolución de su orquesta en 1949, estarían los eventuales consejos o compromisos con amigos o colegas, entre ellos, el propio Mario Núñez, un autor peronista,[19] como buena parte de los músicos y letristas de tango.[20] El dramático estado de salud de Eva puede haber contribuido a que el gobierno se apresure a generar homenajes artísticos, como ocurrió poco después de su muerte. Quizás el compositor, que tenía entonces 31años, haya considerado la conveniencia de escribir esta obra para el avance de su carrera o bien como medio de conseguir recursos económicos, en caso de que esta vez se haya tratado de un trabajo remunerado, como lo fue el realizado para los films en esa época.

---

[15] Azzi, M. S.; Collier, S. *Le grand tango*…, p. 41.

[16] En Varela, Gustavo. «La fiesta y el sótano». Viñas, David (dir.) y Korn, Guillermo (comp.). *El peronismo clásico (1945–1955) Descamisados, gorilas y contreras.* (Buenos Aires: Paradiso–Fundación Crónica General, 2007), pp. 212–220, 213.

[17] Azzi, M. S.; Collier, S. *Le grand tango*…, p. 41.

[18] Benedetti, Héctor Ángel. *Tango 101 discos: títulos, autores e intérpretes para armar una discoteca ideal*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2009), p. 183. La competencia era con la empresa discográfica Victor, que había grabado la misma pieza en la versión de Francini–Pontier.

[19] Azzi, M. S.; Collier, S. *Le grand tango*…, pp. 41; Alessandro, Julio Darío (dir). *Cancionero de Perón y Eva Perón*. (Buenos Aires: Grupo Editor de Buenos Aires, 1966), pp. 219–220.

[20] Núñez publicó, en el mismo año de *Epopeya argentina*, un *Soneto a las manos de Eva Perón* poco después de su muerte, en el diario oficialista *Democracia* (25–IX–1952), reproducido en Alessandro, J. D. (dir). *Cancionero* … pp. 219–220. Ambos textos comparten similares recursos literarios, a los que se suman aquí comparaciones con una partitura («Dos claros pentagramas musicales/ dando voz, color y forma suprema…) y oxímoron referidos al registro auditivo («Mudez sonora volcada en raudales»).

La adopción de un lenguaje tan áspero e inusual para este género puede indicar que la obra no obedeció a un encargo oficial, en tanto el mismo hubiera podido orientar las decisiones compositivas hacia soluciones más convencionales. En todo caso, el resultado puede entenderse como declaración de autonomía, como ejercicio compositivo fuera de todo compromiso afectivo o ideológico o como desafío crítico y críptico a las estrategias propagandísticas del gobierno. Federico Monjeau invierte la cronología de este conflicto cuando sugiere: «No es improbable que el aguerrido antiperonismo del maestro haya tenido su origen en esta forzada experiencia estética».[21] Esta hipótesis introduce la difícil pregunta de cuándo fechar el rechazo frontal del compositor al peronismo, tal como lo manifestara luego el mismo y lo registraran sus biógrafos, de improbable respuesta, al menos por el momento.

A pesar de la existencia de unas pocas particellas,[22] indicio de algún proyecto de ejecución, no hay registros de que esta se haya concretado, quizás simplemente por el azar de las circunstancias, o tal vez por el desinterés de quienes hubieran podido hacerlo, debido a las características del material o a la situación de Piazzolla en el campo musical de la época, especialmente en el ámbito del tango. Tampoco hay información de alguna ejecución con el orgánico previsto fuera de ese período, hasta hoy, lo que sorprende dados los intereses de distinta naturaleza que suscita la obra de Piazzolla. Es verosímil pensar que la inexistencia de la partitura general obstaculiza cualquier empresa.

El abundante repertorio de canciones populares y marchas que celebran al presidente, como *Los muchachos peronistas*, *Evita capitana* o *La dama de la esperanza*, es bien conocido.[23] Aparecen otras, poco o nada difundidas, como *El Titán*, compuesta por Sebastián Lombardo,[24] cuyo título y dedicatoria aluden al presidente, o *El gran conductor*, con letra de Rodolfo Gómez y música de María Ana Pacitto de Battle,[25] todas compuestas en los prime-

---

[21] Monjeau, Federico. «Experiencia forzada». *Clarín*, 14–08–2005, p. 51.

[22] Omar García Brunelli conserva copias de particellas de viola, chelo y contrabajo, todas incompletas, sin señales visibles —digitaciones, marcas— de que hayan sido utilizadas.

[23] Una recopilación significativa de este material fue reeditado por Nudler, Julio (dir.). *La Marcha. Los muchachos peronistas*. (Buenos Aires: Fioritura, 2004).

[24] Estrenada por una orquesta de sesenta profesores afiliados al Sindicato de Músicos, dirigida por el capitán de banda Sebastián Lombardo (*Democracia*, 21–IX–1943, p. 3)

[25] El diario oficialista *Democracia* señala que había sido grabada por la soprano María del Carmen Secco y el Conjunto Coral Argentino dirigido por Américo Pecsi, con gran aceptación por las organizaciones gremiales y políticas. *Democracia*, 15–X–1948, p. 10. Presumiblemente compuesto en esos años se encuentra el himno *Perón*, con letra de Ángel Lu-

ros años del peronismo en el poder. Las obras clásicas argentinas de culto de la personalidad en este período, sobre todo las dedicadas a Eva Perón, como *A una mujer…* de Elsa Calcagno, *Sinfonía 'In Memoriam'* de Luis Milici —ambas estrenadas con toda la pompa oficial—[26] o *Eva Perón* de Nicolás Alessio, aparecen en cambio poco después de su muerte, promovidas por concursos convocados *ad hoc*.[27] Junto a la sinfonía *17 de octubre de 1945*, de Cayetano Nesci, estrenada en la Semana de la Lealtad de 1950, el 18 de octubre, por la Orquesta Sinfónica Municipal dirigida por Peter Kreude en el Teatro Avenica (*Lyra*, año VIII, Nºs 85–86, set.–oct. 1950) y hasta tanto no dispongamos de información que lo contradiga, *Epopeya argentina* sería entonces la primera obra de este tipo con que contamos, en el ámbito académico, compuesta en vida de los homenajeados.

Autonomía, política, propaganda

En el análisis de la dimensión política[28] de esta obra es preciso considerar al menos dos perspectivas. La primera es la que deriva de escucharla en su decurso temporal, en el tiempo real de su propia cronología, sin información previa. Desde este punto de vista, la referencia externa, que ni siquiera el título explicita, no se concreta hasta la aparición del nombre de Perón, transcurrida ya casi la mitad de la pieza, probablemente como efecto estratégico para acentuar la expectativa, a modo de resolución de una adivinanza.

---

cero y música de J. F. Pérez Rosselli, cuya versión para piano se conserva en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires.

[26] Véase Mansilla, Silvina. «*A una mujer…* de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo». *Revista Argentina de Musicología*, 2 (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2001), pp. 97–113; Corrado, Omar, «Para el 'tránsito a la inmortalidad: la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici, en este volumen.

[27] En la partitura manuscrita de la obra de Alessio, que conserva en el Instituto de Investigaciones en Etnomusicología de Buenos Aires, figura al final la indicación «Córdoba, setiembre 11 de 1952». La conclusión de la pieza fue entonces posterior a la edición de la de Piazzolla. El autor de la obra se identifica, en el manuscrito, con un seudónimo —«Martín Fierro»—, lo que indica que la pieza debe haber sido enviada a uno de los concursos de obras musicales en homenaje a Eva Perón.

[28] No podemos extendernos aquí sobre la complejidad teórica de la relación entre música y política. Un panorama extenso, comprensivo y articulado del problema, algunas de cuyas variables fueron tomadas en cuenta para el presente trabajo, se encuentra en Heister, Hanns–Werner. «Politische Musik». En Finscher, L. (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. VII. (Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter, 1997) pp. 1661–1682.

Hasta ese momento, solo puede inferirse por la situación extralingüística, pragmática o por el significado que otorga el contexto, sobre todo para los primeros públicos —virtuales en este caso, como sabemos—, por la complicidad vigente en un universo de sentido compartido, la cooperación interpretativa o las circunstancias de la performance. Para audiencias ulteriores no informadas o distraídas, de no mediar otros indicios, el enunciado textual podría aludir casi a cualquier héroe patrio o cualquier figura histórica relevante. Esa generalidad se desvanece en el acto de nombrar a los destinatarios del homenaje y despeja así cualquier ambigüedad: en adelante, de texto político general, se convierte en partidario.

Una segunda perspectiva evalúa la obra en su integralidad, como un todo conocido y cerrado, disponible para el análisis. Desde este ángulo, el propósito de exaltar las figuras gobernantes irriga la totalidad del texto, desde su comienzo y fija su sentido. ¿Se trata entonces de una obra de propaganda? ¿En qué condiciones podría considerarse dentro de esa categoría? Es preciso en este caso recordar que se desconoce si la obra deriva de un encargo oficial o de una decisión personal voluntaria y dejar de lado asimismo el hecho de que la pieza no tuvo difusión alguna, lo que impide medir su eficacia comunicacional, para concentrarse tanto en la posible intencionalidad de los autores como en la evidencia material que la partitura suministra.

En su clásico estudio sobre la propaganda, Jacques Ellul la entiende como «el conjunto de métodos utilizados por el poder (político o religioso) para obtener determinados efectos ideológicos o psicológicos».[29] Si entendemos el concepto, en términos de Giacomo Sani, como producción de «mensajes destinados a un determinado auditorio que apuntan a crear una imagen positiva o negativa de determinados fenómenos (personas, movimientos, acontecimientos, instituciones, etc.)… [y] es por consiguiente un esfuerzo consciente y sistemático dirigido a influir en las opiniones y acciones de un público determinado o de toda una sociedad»,[30] esta *Epopeya* se incluiría sin mayores dificultades en esa categoría. Ello se refuerza si se le agregan otros elementos también apuntados por ese autor, presentes sobre todo y casi únicamente en el texto lingüístico, como la importancia otorgada a elementos emotivos, el recurso a estereotipos, el carácter partidista y la parcialidad de la información.

Contradice, no obstante, algunas de las técnicas habituales de la propaganda, como la simplificación, la saturación por repetición, el uso de meca-

---

[29] Ellul, Jacques. *Historia de la propaganda*. (Caracas: Monte Ávila, 1969), p. 8.

[30] Sani, Giacomo. «Propaganda». Bobbio, Norberto y otros, *Diccionario de Política* (México: Siglo XXI, 2002) pp. 1298–1300, 1298.

nismos preexistentes para perturbar lo menos posible las convenciones previas. En efecto, aquí, la elaboración del lenguaje textual, en las elecciones léxicas, la sintaxis y las figuras de estilo, manifiesta propósitos de literariedad —en el sentido de Jakobson—, pretensiones estéticas y no solo informativas o publicitarias, más allá del alcance que le acordemos en la evaluación del resultado. En este punto, al menos desde la intención, habría un acuerdo tácito entre texto y música: la voluntad de colocarse en el régimen estético, que establece, como se sabe, complejas y contradictorias relaciones con la propaganda a través de la historia.[31]

Pero este acuerdo es asimétrico, como lo son las capacidades referenciales de ambos dispositivos y su uso específico en esta circunstancia. Así, por un lado, la narración permanece en un tono declamatorio, persuasivo, derivado de la tradición oratoria, en una sostenida temperatura emocional que interpela y convoca a un oyente supuesto como prójimo militante o sujeto a ser ganado para la causa. Por otro, la música, si bien subraya localmente la doble proclamación del matrimonio en el poder e insiste en la apelación final a la lealtad, permanece casi siempre, según apuntáramos más arriba, en un campo dominado por la concentración en la coherencia estructural, el desarrollo de los procedimientos puestos en marcha y la fidelidad a sus premisas formales. Su estrategia reside en la sustracción y la distancia:[32] sustracción de elementos sonoros identificables por su sedimentación en la memoria individual y social, así como de cualquier expresividad de cuño tradicional; distancia por la (relativa) modernidad del lenguaje, la disonancia y la fragmentación del discurso con la consiguiente interrupción de curvas narrativas y sus asociaciones afectivas.[33] En este sentido, supone una dificultad innega-

---

[31] Toby Clark se pregunta si el uso del arte para propaganda implica siempre subordinación de la calidad estética o si pueden separarse los criterios ideológicos de los estéticos en el juicio, interrogaciones siempre vigentes a las cuales artistas y críticos dieron diferentes respuestas a lo largo del siglo XX. Clark, Tobias. *Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture*. (Nueva York: Harry Abrams, 1997), pp. 10–11. Una cuestión previa, consiste en reconsiderar el carácter peyorativo adjudicado por lo general indiscriminadamente a las obras «de propaganda», su dependencia de la definición que se tenga en cuenta del fenómeno y la evaluación de los niveles de procesamiento artístico del mensaje político presente en cada caso, sobre lo que no podemos explayarnos en esta sede.

[32] Estos conceptos son propuestos y desarrollados por Jacques Rancière en su notable ensayo «Les paradoxes de l'art politique», especialmente en sus pp. 63 y ssgg. Rancière, Jacques. «Les paradoxes de l'art politique». *Le spectateur émancipé.* (París: La fabrique, 2008), pp. 56–92. La reflexión que ensayamos aquí se inspira libremente en ellos.

[33] Resulta útil comparar estas decisiones técnicas y estéticas con las adoptadas en otras obras de similares propósitos, como las de Calcagno o Milici antes mencionadas, ra-

ble para la adhesión y la identificación de los públicos implícitos que la obra supone. Parafraseando a Walter Benjamin, diríamos que esta estetización de la propaganda se aparta así de cualquier «modelo pedagógico de la eficacia del arte»[34] en la relación música–política; su capacidad para contribuir a los propósitos de la propaganda resulta en consecuencia reducida:[35] una paradoja más de una pieza que permanece encapsulada, histórica, social y estéticamente, en sus propios enigmas, en espera de que nueva documentación resuelva los múltiples interrogantes que formula.

---

dicadas en convenciones de lenguaje decimonónicas que allanan el camino para la movilización afectiva de los oyentes. Hay que recordar que fueron obras promovidas claramente por el aparato propagandístico oficial.

[34] Rancière, J. «Les paradoxes….», p. 59.

[35] No desconocemos las tensiones entre música política, vanguardia y sociedad que atraviesan el siglo XX, ni la solución radical propuesta por numerosos compositores, pero constituyen ejemplos paradigmáticos de situaciones cuya densidad ideológica, profundidad conceptual, impacto y relevancia estética no se corresponden con el caso que abordamos aquí.

7. Para el «tránsito a la inmortalidad»: la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici

> Comenzó el acto guardándose un minuto de silencio en memoria de la señora Eva Perón, luego de lo cual, instalada ya la orquesta sinfónica del Ministerio de Educación de la provincia de Entre Ríos, con sus 70 ejecutantes, el coro mixto de la Escuela Superior de Música de la Universidad integrado por 80 voces, y el coro de 50 niños de la Escuela «Domingo Faustino Sarmiento», la batuta del maestro Roberto Locatelli dio comienzo a la sinfonía, que recordaba a través de todos sus movimientos las inquietudes de la mártir del trabajo por lograr la felicidad de su pueblo.[1]

Así describía el cronista del diario *La Capital* el inicio del concierto en que se estrenó la *Sinfonía 'In Memoriam'*, de Luis Milici, en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 21 de agosto de 1954, víspera del «Día del Renunciamiento», en el tercer aniversario de la fecha en que María Eva Duarte declinó compartir la fórmula presidencial con su esposo Juan Perón.[2]

El artículo consigna asimismo la participación de un conjunto de «15 guitarras, cajas norteñas y un bombo típico, dado el carácter eminentemente autóctono de la partitura». No se menciona el cuarteto de solistas vocales

---

[1] *La Capital* (Rosario), 22–VII–1954.

[2] Aunque la decisión final de Eva Perón se anunció por radio el 31 de agosto de 1951, el calendario de celebraciones retuvo el 22 de agosto de ese año como Día del Renunciamiento, basado en la concentración realizada por la CGT en la Avenida 9 de Julio para proclamar la fórmula Perón–Eva Perón.

—Norma Rettmeyer, Ángela Nascio, Pramasio Muñoz, Roberto Cuddé—, alumnos, al igual que los guitarristas, de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, cuyo director era Roberto Locatelli.[3]

La función, organizada por la Universidad Nacional del Litoral, contó con la colaboración del Comando Táctico Provincial del Movimiento Peronista.[4] Cada organismo editó su propio programa de mano del concierto, los que comparten el escudo justicialista —en colores, en el caso del Comando Táctico— y la mención al homenaje por la fecha histórica del calendario peronista [Figura 1]. Ambos incluyen también consignas gubernamentales: «El arte para el pueblo»; «En adhesión al Segundo Plan Quinquenal». En el interior del programa de la universidad se reproducen las imágenes de Eva Perón,[5] la del director de la orquesta y la del compositor de la obra [Figura 2].

La obra fue el resultado de un concurso organizado por la Universidad Nacional del Litoral, cuyo primer premio recayó sobre la sinfonía presentada por Luis Milici, bajo el seudónimo «Roanli». La iniciativa provino del propio Director de la Escuela de Música, cargo en el que había sido designado en abril de 1951.[6] El rector, Raúl Rapela,[7] aprobó el proyecto mediante

---

[3] El programa de mano consigna además la participación de los preparadores: de solistas, Juan Guillermo Bosch; del coro mixto, Francisco Parreño y del coro de niños, María del Carmen M. de García Sarubbi. Por nota de Locatelli conservada en el archivo del compositor, en la que solicita la mayor colaboración al personal docente de la Escuela de Música afectado a la ejecución de la obra, sabemos que la supervisión del conjunto de guitarras se delegó a Jorge Martínez Zárate, titular de la cátedra de ese instrumento.

[4] También del Partido Peronista de la Provincia de Santa Fe, de la Confederación General del Trabajo y de la Policía de la Capital, además de las instituciones a las que pertenecían los intérpretes, según se consigna en el programa.

[5] La imagen es una de las más difundidas de la iconografía de la época. Corresponde al óleo del pintor franco argentino Numa Ayrinhac, realizado en 1950 y utilizado para la portada del libro *La razón de mi vida*, escrito por el periodista español Manuel Penella de Silva, firmado por Eva Perón, en su primera edición (Peuser, 1951) y convertido en libro de lectura escolar obligatorio en 1952, poco antes de su muerte.

[6] Según aparece en el más importante diario del oficialismo, *Democracia*, 8–IV–1951, p. 5. Locatelli había dirigido ya otras obras de Milici, como el poema sinfónico *Aanyaay*, ejecutado con la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires en diciembre de 1952 (*Democracia*, 30–XII–1952, p. 4)

[7] El abogado Raúl Rapela (1909–1989) ocupó desde 1943 diversos cargos en el gobierno de la provincia, entre ellos, el Ministerio de Justicia y Educación. Fue fundador del Partido Laborista. El Poder Ejecutivo Nacional lo designó Rector de la Universidad Nacional del Litoral en 1952, cargo en el cual permaneció hasta 1955. Información obtenida en Diario *El Litoral*, 29–XII–2009, versión electrónica, y en http://www.unl.edu.ar/categories/view/galeria_de_rectores#; [Última consulta: 14–IX–2014]

Figura 1. Programa del estreno, editado por el Comando Táctico del Movimiento Peronista. Fuente: Archivo Milici

Figura 2. Interior del programa de mano editado por la Universidad Nacional del Litoral. Fuente: Archivo Milici

una resolución que declaró oficialmente abierto el concurso el 23 de febrero de 1953.[8] Los tiempos se precipitaron: según la fecha inscripta en la página final del manuscrito, la pieza fue concluida 3 de junio de 1953. El 6 de junio había sido establecido como término para la presentación de trabajos en la resolución correspondiente. Ignoramos si concursaron otras obras. Sorprendentemente, el día siguiente al del cierre de la convocatoria el jurado, reunido en Buenos Aires, en la sede del Conservatorio Nacional de Música, emitió el dictamen correspondiente. En el acta, firmada por Celia Torrá, Pedro Mirassou, José Torre Bertucci, Carlos Pessina, Ernesto de la Guardia, Rafael González, Hernán Pinto, Ernesto Galeano y Roberto Locatelli, se considera que la obra «interpreta acabadamente los sentimientos que inspirara a la argentinidad, la figura sin par de la Jefa Espiritual de la Nación y su obra proyectada en los más intimo [sic] de nuestro pueblo». Se aclara asi-

[8] La información se consigna en el interior del programa del concierto editado por la universidad. Daniel Cozzi, autor del único texto que conocemos sobre la obra, indica que el proyecto mencionado establecía, además del género y la plantilla, el requisito de estar «inspirada preferentemente en música con contenido nacional, que sirviera para reflejar la trayectoria pública del Eva Perón». Cozzi, Daniel. «Luis Milici y la Sinfonía 'In Memoriam' de Eva Perón», *Rosario, su historia y su región*, 76 (julio 2009), pp. 2–4. Nuestro agradecimiento al Profesor Cozzi por permitirnos el acceso a una copia del manuscrito de la partitura, así como a la única grabación conservada, de una ejecución ulterior a la del estreno.

Figura 3. Acta del Jurado que adjudicó el premio a la obra de Luis Milici.
Fuente: Archivo Milici

mismo que la obra premiada es la primera dedicada a esa «epopeya popular»[9] [Figura 3]. El monto establecido para el premio fue de 5000 pesos.[10] Aparentemente las bases del concurso establecían que la obra se estrenaría el 26

[9] Por las investigaciones de Silvina Mansilla, sabemos de la existencia de un concurso similar, auspiciado por la Municipalidad de Córdoba, en el cual fue premiada la sinfonía dramática «*A una mujer*» de Elsa Calcagno, estrenada en 17 de agosto de 1953. Ver Mansilla, Silvina. «*A una mujer...*», de Elsa Calcagno: una contribución musical a la máquina propagandística del peronismo», *Revista Argentina de Musicología*, 2 (Buenos Aires, AAM, 2001), pp. 97–113. Aunque desconocemos la fecha del acta de dicho jurado, es seguramente anterior a la del concurso promovido por la Universidad del Litoral, ya que los decretos que lo convocaron, según corroboramos en una publicación oficial, son de 1952: 2 de agosto (592, serie «A») y 2 de setiembre (664, serie «A»), este último sumando al proyecto municipal inicial las adhesiones del gobierno de la provincia de Córdoba y de la Universidad Nacional de Córdoba, entre otras instituciones. Ver *El arte glorifica a Eva Perón* ([Córdoba]: Municipalidad de Córdoba, 1953), pp. 11–17. Iniciativas similares se produjeron en otros ámbitos artísticos y arquitectónicos, el más importante de los cuales fue el destinado a la construcción del Monumento a Eva Perón en 1952, frente a la entonces residencia presidencial, la Quinta Unzué, actual predio de la Biblioteca Nacional, no ejecutado.

[10] Nota de Roberto Locatelli a Luis Milici, Santa Fe, 24 de junio de 1953, archivo de Luis Milici conservado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Agradecemos a sus autoridades, en particular al Prof. Lucio Bruno Videla, el acceso a este fondo, que consultamos en lo referido a documentos oficiales, programas, recortes periodísticos y fotografías.

de julio,[11] coincidente con el primer aniversario de la muerte de la homenajeada, lo que no ocurrió.

El reconocimiento al autor por el logro obtenido se manifestó en distintos ámbitos ni bien conocido el resultado del certamen. En la universidad, el rector Rapela se dirigió a Locatelli en los siguientes términos:

> He recibido con profundo orgullo de argentino la nueva del éxito alcanzado, éxito por el cual me place en sumo agrado felicitar a usted, a su insigne autor y a cuantos colaboraron para que el inefable sentir fervoroso del magno Pueblo Argentino, hacia Quien todo lo diera en aras del bien, sin escatimar sacrificios ni ternuras, aflorara en notas musicales.[12]

También el campo sindical se hizo presente: la Agremiación del Docente Argentino felicita «al compañero Luis Milici» y le solicita una copia autografiada de la partitura cuando esta se edite, ya que «es orgullo legítimo para el gremio, contar con figuras como la suya, capaces de interpretar fielmente en la infinita gama del sonido, el sentimiento de gratitud y reconocimiento que nos une a la memoria eterna de la Mártir del Trabajo».[13] La prensa de Santa Fe y de Rosario registró inmediatamente este hecho; uno de los diarios que lo comentó elogiosamente incluyó un fragmento manuscrito de la pieza, decisión excepcional en este ámbito. Se trata de la reducción para piano del comienzo del último movimiento, dedicado por el autor al periódico.[14]

Congratulaciones similares se registraron en ocasión del estreno de la sinfonía, al año siguiente. Los diarios destacaron «su riqueza descriptiva y musical. Expuesto el tema con claridad y fuerza emotiva, el autor ha sabido desarrollarlo con inspiración y vibración, en una serie de cuadros de comunicativa expresión popular y a veces multitudinaria».[15] A breves comentarios sobre cada movimiento se sumaron elogios a los intérpretes que inter-

---

[11] Así lo informa *La Razón*, 18–VI–1953.

[12] Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 13 de julio de 1953, Legajo Personal del Prof. Luis Milici conservado en el Archivo del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

[13] Nota firmada por M. Rafael Oronas y Alberto Lagomarsino, secretarios de la Agremiación del Docente Argentino, a Luis Milici, Buenos Aires, 18 de junio del 1953.

[14] *La Tribuna*, Rosario, 17–VI–1953.

[15] *El Litoral*, 22–VIII–1954. *La Acción*, 5–IX–1954, reproduce extensos pasajes del mismo artículo. En la prensa nacional, en cambio, el estreno pasó prácticamente desapercibido.

vinieron en el concierto, por «feliz interpretación que a cada uno le cupo en el éxito apoteósico alcanzado».[16]

No era esta la primera vez que una obra de Luis Milici, nacido en Rosario el 23 de noviembre de 1910,[17] era premiada en el espacio universitario: en 1952 consiguió la máxima distinción su *Himno de la Universidad Nacional del Litoral* en el concurso organizado por la institución y al año siguiente su himno *Nuestras Malvinas* fue «elegid(o) en la selección efectuada en la Escuela Superior de Música de la UNL», según figura en su legajo como docente de la Universidad Nacional del Litoral.[18] Allí se encuentra un detalle de sus antecedentes profesionales, escrito por el propio compositor, fechado en Rosario en enero de 1955, esto es, pocos meses después del estreno de su sinfonía. Se menciona su formación musical con Antonio Boreto y Alfonzo Ingo, proseguida luego con Juan Bautista Massa. Sus actividades como director de orquesta y de coro comprenden actuaciones al frente de las orquestas Filarmónica de Rosario (1943–51), Sinfónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (1942–43), Sinfónica de la Sociedad de Músicos (1951–52), así como de los coros de la Asociación Coral Argentina (1936–52), del Polifónico de Venado Tuerto (1945), de la Sociedad Cultural Lírica (1935–37), de la Escuela Nacional Profesional de Mujeres (desde 1948) y del Coro General San Martín del Ateneo Peretz (1952–53).

En el ámbito de la docencia, se desempeñaba como Profesor titular por concurso de la Escuela Superior de Música de la UNL (1949), como Profesor de música en la Escuela Nacional Profesional de Mujeres y como Director Interino del Instituto de Educación Musical dependiente de la UNL (1954). A la enseñanza dedicó asimismo la producción de materiales didácticos: revisiones de los «métodos de división musical» Bona y Menozzi, *16 danzas tradicionales argentinas* (1942–47), transcripciones facilitadas de obras célebres para piano a dos y cuatro manos (1943–50), publicadas todas por Ricordi, y de danzas tradicionales (Editorial Julio Korn, 1952). Su amplio campo de trabajo abarcó también la tarea de instrumentador de partituras en la Banda de Música de la Policía de Rosario (1948) y las colaboraciones en periódicos y publicaciones rosarinas en las que dio a conocer a partir de 1945 generalmente artículos sobre folklore musical: revista *Anales*, *Revista Cultural de la Asociación Guitarrística de Rosario*, *Democracia*.

---

[16] Nota de Raúl Rapela a Roberto Locatelli, Santa Fe, 24 de agosto de 1954, Legajo Personal del Prof. Luis Milici, citado.

[17] Falleció en la misma ciudad el 31 de enero de 1998.

[18] Legajo Personal, citado.

Hasta ese momento su catálogo contenía un número considerable de obras, para distintas formaciones, muchas de ellas estrenadas poco después de su creación.[19] Se destaca su producción para formaciones extensas, en las que transita el imaginario precolombino —*El inca triste*, para coro mixto, soprano y orquesta (1942, estrenada el mismo año); *Aanyyay*, poema incaico para orquesta (1940; estreno local 1943, ejecutado en Viena en 1947)— y el folklore nacional en obras orquestales —*Aire de gato* (1938, estrenada en 1941); *Impresiones norteñas*, suite de 1946 y *Malambo*, de 1948, ambas estrenadas al año siguiente de su composición.

A este registro de la música nacional, en particular la folclórica del noroeste, adhieren las piezas para coro *a cappella Mi ñusta* (1939), *Pincelada jujeña* (1939), *Patria hermosa* (zamba, 1939), *A Corrientes* (gato popular, 1942), *Corumbá* (danza popular, 1944), su cuarteto de arcos y arpa, *Aire de bailecito* (1946), y las composiciones para piano *El tilcareño* (carnavalito, 1943), *Malambo* (1944, ejecutada en Nápoles en 1957) y *Danza de las ñustas* (1952, ejecutada en Moscú en 1954). El autor se coloca así en la descendencia directa del nacionalismo musical practicado por su maestro Juan Bautista Massa.

Las ejecuciones ulteriores de la *Sinfonía*, veinte años después de su composición y estreno, estuvieron ligadas a las gestiones peronistas y pueden entenderse, al menos parcialmente, como acción de militancia cultural por la recuperación de un repertorio histórico del justicialismo. De manera similar a lo ocurrido en el estreno de la obra, se observa la puesta a disposición del aparato estatal, público —la universidad, las orquestas, los espacios físicos— en función de la celebración de un calendario partidario. Fue interpretada en el Teatro «El Círculo» de Rosario el 22 de agosto de 1973, como Homenaje al Día del Renunciamiento, por la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, el Coro de la Universidad Nacional de Rosario, dirigido por Héctor Nardi, el Coro Agrupación 70, dirigido por Elena Telesca de Sappia, el Coro de Niños de la Escuela 109 Juan Chassaing, preparado por la Prof. Rosa Carmen Milici de Croppi, hija del compositor. Los solistas fueron Gabriela Vidal, Clarita García Carreras, Fernando Tejeira y Hugo Lechini. Intervinieron alumnos de la cátedra de guitarra de la Universidad Nacional de Rosario, todo bajo la dirección de Luis Milici. El concierto fue repetido en el mismo sitio poco después, el 4 de octubre de 1973. El programa indica que «En la reconstrucción nacional, el pueblo festeja la Semana de Rosario 1973», marco en el que se realiza un «Extraordinario concierto sinfónico–coral *Sinfonía 'In Memoriam'* que refleja la trayectoria de Eva Perón».

[19] La enumeración que sigue, no exhaustiva, se basa en el legajo mencionado, así como documentación impresa con los antecedentes del compositor existente en su archivo.

Al año siguiente, Milici dirigió nuevamente su obra en el Teatro Municipal de Santa Fe, el 18 de julio de 1974. Actuaron los solistas vocales Electra Giro, Adriana Acosta, Fernando Tejeira y Julio Somaschini, el Coro Polifónico de la Provincia, dirigido por Francisco Maragno, el Coro de Niños de Santa Fe, dirigido por Gladys de Frugoni Zabala, el Conjunto de Guitarras del Liceo Municipal de Santa Fe y el de la profesora Alcira Bello de Castelnuovo.[20]

En el archivo del compositor se conserva asimismo un facsímil de esta misma partitura de la obra, pero titulada simplemente *Sinfonía en Do*, con la dedicatoria «A mi madre», lo cual revela la intención de diluir los contenidos coyunturales originales. En el reverso de la página de títulos, sin embargo, se encuentra un impreso con información sobre el premio obtenido por la pieza en las circunstancias mencionadas. Queda en claro entonces que esta copia es posterior a la versión del concurso.

La obra

> No he abordado la composición de esta obra a influjos de un insignificante prurito de aspirar a un premio, por muy honroso y enaltecedor que fuera, sino, particularmente, porque el tema me subyugó desde que se dieron a conocer las bases del concurso. La vida de Eva Perón, su obra y su sacrificio final, era algo demasiado atrayente como para desperdiciar la oportunidad de reflejarla musicalmente. Por otra parte, la forma requerida —sinfonía— significaba un atractivo más, puesto que ese era, precisamente, el género de obra que yo deseaba abordar, tarde o temprano.[21]

Así se expresa el autor sobre las motivaciones centrales para la composición de esta obra: las posibilidades musicales derivadas del argumento y el impulso para incursionar en una gran forma de la historia de la música que no había todavía intentado —ni lo hará en lo sucesivo, hasta donde sabemos.

El estudio de las fuentes revela un proceso menos lineal en la composición de la pieza. El tiempo inicial de la Sinfonía, «El advenimiento», reproduce casi textualmente el movimiento sinfónico «Patria», primer

[20] Programas en el archivo Milici. El único documento sonoro de la obra que existe, hasta donde sabemos, es el de esta ejecución, difundida por LR14 Radio Nacional de Santa Fe, cuya calidad de grabación y conservación es lamentablemente deficiente.

[21] Escrito mecanografiado del compositor, destinado a una conferencia radial sobre su Sinfonía, con ejemplos musicales interpretados por alumnos, fechado el 23 de noviembre de 1953, p. 1. Archivo Milici.

número de la serie *Mi país*, fechado en 1952, mientras que el segundo número de esta serie, «Tierra caliente», fechado en marzo de 1952, se incorpora como segundo movimiento de la Sinfonía, «Los humildes».[22] Sobre el tercer movimiento, «Los privilegiados», la información existente resulta contradictoria. Daniel Cozzi afirma que, sin el coro de niños, se convirtió en 1958 en un *Scherzo sobre temas infantiles* para orquesta. En el archivo se encuentra la partitura de una pieza para quinteto de arcos, con contenido proveniente de «Los privilegiados», fechada el 26 de mayo de 1983. El autor indica que se trata de una «versión reducida del Scherzo», realizada a pedido del Quinteto de Arcos de la Municipalidad de Rosario y dedicada al recuerdo del Prof. Oscar Costa. Pero junto al título que preside la primera página se indica 1950 como fecha de composición de ese Scherzo del cual deriva esta transcripción. Queda entonces sin resolver si el tercer movimiento de la Sinfonía tiene o no su origen en una pieza previa, como los dos anteriores. Cabe señalar que el compositor no menciona, sin embargo, esos dos números de la serie *Mi país* en el catálogo que redactó en 1955. Podría conjeturarse que dejó de considerarlas obras autónomas, al subsumirlas en el marco de una realización nueva, reciente y de trascendencia pública. Los dos movimientos finales de la Sinfonía son entonces, hasta donde permiten establecerlo las fuentes existentes, los únicos que no dejan dudas sobre su composición específica para el concurso llamado en 1953. Volveremos sobre las repercusiones de este recorrido genético, que conmueve y relativiza la intencionalidad y la semántica de la obra.

Sigamos por ahora los propósitos declarados por el compositor. La forma, además de ser un requisito del concurso, le resulta el modelo adecuado para la ocasión: «esta sinfonía está encuadrada dentro de los moldes clásicos del género; lo augusto del tema requería la austeridad de la sinfonía clásica. Y por eso, además, el lenguaje escogido es claro y sencillo, concediendo una primacía a lo melódico, que no excluye una armonización cuidada y la instrumentación bien meditada».[23] No deja de llamar la atención la elección del género, en cuya evaluación como el más apropiado coinciden los organizadores del concurso —Locatelli, en particular— y el compositor. El vehículo más frecuente para la comunicación de contenidos políticos fue, durante el

[22] Esta filiación es brevemente indicada por Cozzi, quien la atribuye razonablemente a la urgencia por concretar la pieza en los estrechos plazos establecidos por el reglamento del concurso. Sin embargo, consigna 1950 como fecha de composición de la serie *Mi país*. La que mencionamos aquí, 1952, es la que figura en el facsímil de los manuscritos conservados en el archivo Milici.

[23] Escrito mecanografiado, cit.

siglo xx, la cantata, más permeable, por la inclusión de textos cantados y declamados, que los esquemas abstractos de la «sinfonía clásica». Es probable que el recurso a una forma consagrada por la tradición haya tenido la intención de catapultar el homenaje a una figura popular hacia uno de los territorios más prestigiosos y exigentes de la «alta cultura», ocupado ahora con nuevos contenidos. O bien equiparar figura y forma: a una personalidad excepcional corresponde un género de similar relevancia.

En todo caso, lo de «sinfonía clásica» debería relativizarse, no solo por su evidente anacronismo y por las características específicas de su realización, sino también porque el autor redactó para ella un poderoso texto que resultó indisociable de la obra en el proceso de comunicación. Se trataría entonces, más bien, de una sinfonía programática, asociada, por la inclusión de coros, con su modelo histórico más paradigmático, la Novena beethoveniana.[24]

En este molde general el compositor inscribe propósitos programáticos particulares y localizados:

> Al plantear los grandes principios sobre los cuales habría de construir mi sinfonía, me hice algunas sencillas reflexiones. El pueblo —uno de los protagonistas de la obra—, es ante todo, idealista, simple, humilde, espontáneo, generoso, sincero, sin dobleces ni complejidades. Aquella mujer ejemplar, salida de ese mismo pueblo, poseía sus mismas virtudes. Luego, deduje, la sinfonía que pretendería interpretar sus ideales, sus inquietudes, sus luchas, sus alegrías y amarguras, debía concitar iguales atributos: la sencillez, la claridad, la espontaneidad, y, desde luego, inspirarse en las vibraciones populares: sus cantos y sus danzas».[25]

Transitan aquí fragmentos de núcleos ideológicos gubernamentales arraigados: la idealización del pueblo, la identidad entre sus valores y los de Eva Perón, la jerarquización de sus manifestaciones musicales como material de base. La invocación a la sencillez se enmarca en una doble dirección: *del* pueblo y *para* el pueblo, origen y destinatario. En consecuencia, debía ser evitado cualquier elemento susceptible de entorpecer esta comunión natural, sobre todo los provenientes del lenguaje: la mediación del significante debía ser igualmente invisible. Así, «debiendo ser música emanada del pue-

---

[24] Desde este punto de vista, resulta coherente que el programa del estreno se haya completado con la inclusión de una obra de Beethoven, la obertura *Leonora N° 3*, con la que se relaciona también, de manera general, por el tono épico que Milici adopta en momentos del tiempo inicial de su sinfonía.

[25] Escrito mecanografiado, cit.

blo y destinada al pueblo, no correspondía, desde luego, especular con tendencias de moda, ni exagerados modernismos llenos de estridencias y cosas extravagantes».[26]

El diseño general de la obra observa, en líneas muy generales, las reglas del género. Consiste en los cuatro movimientos habituales —aquí, un *Allegro* precedido por una introducción lenta; un *Lento* apoyado en las técnicas de la variación; un *Scherzo* multiseccional y un *Allegro* que adopta, parcialmente, esquemas de rondó— a los que sigue un final Lento, encadenado sin interrupción al tiempo anterior. Su inclusión se justifica por razones programáticas: este movimiento recapitula contenidos musicales previos, concentra las situaciones más dramáticas y se proyecta hacia la apoteosis final. A esta estructura se le sobreimprime una red de temas recurrentes, asociados con significados determinados por el propio compositor, suerte de *Leitmotive* que guían la trayectoria narrativa.

Los apuntes mecanografiados en que se despliega el argumento de la obra,[27] reproducido en los programas de concierto y los artículos periodísticos, comienzan con una afirmación explícita y contundente, sobre todo teniendo en cuenta que ni en la obra musical misma ni en su título aparece nunca el nombre de la persona homenajeada: «El autor refleja en esta obra la luminosa trayectoria de la abnegada Jefa Espiritual de la Nación, la inolvidable Eva Perón. Música y texto de Luis Milici».[28]

Lo que sigue son breves descripciones analíticas sobre cada movimiento, precedidas por los párrafos completos correspondientes del programa.

> Primer movimiento: «El advenimiento» (Lento, *Allegro, Andante moderato, Maestoso*)
>
> En una breve Introducción (Lento), el corno inicia el tema de la Patria, al que suceden algunos compases de hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia. Comienza el movimiento en el Allegro, donde el tema de la Patria, tomado al principio por violas y violoncelos, se desarrolla en forma de fugada [sic], en constante crescendo que culmina en un tutti. Aparece el tema del pueblo, en ritmo de tango, cuyo diseño, trazado por los violines, evoca una melodía muy

---

[26] Ibid.

[27] Legajo Personal, cit.

[28] El título de «Jefa Espiritual de la Nación» le había sido otorgado oficialmente por el Congreso en fecha reciente, mediante un decreto votado en el 7 de mayo de 1952, derogado el 6 de diciembre de 1955. Caimari, Lila. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943–1955)* (Buenos Aires: Emecé, 2010), [1ª. 1994], p. 232; Navarro, Marysa. *Evita* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), pp. 307 y 326.

popular. Sugiriendo el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina, este motivo se entrelaza con el de la Patria, cuyo desarrollo prevalece y prepara el advenimiento del tema de la Esperanza, que simboliza a la extraordinaria mujer que se unió al Líder en su lucha por una patria libre [sin coma] justa y soberana. El violín solista expone este tema al que se une un pasaje marcadamente autóctono que identifica a la Dama de la Esperanza[29] con su pueblo. Vuelve a oirse [sic] el tema de ella, en otra tonalidad y esta vez en los violoncelos, como robusteciendo su voz de hondo contenido humano, que se va imponiendo paulatinamente. Resurge el tema de la Patria que, confundiendose [sic] con el del pueblo, prepara el maestoso final, que el tema de la Esperanza retorna revestido de grandiosidad, pues la Primera Dama reina ya en el corazón del pueblo.

En este primer movimiento, tal como lo explica el programa, aparecen los temas centrales de toda la sinfonía. El Tema de la Patria consiste en el comienzo del Himno Nacional,[30] en Do Mayor, en el cual la sustitución de la quinta por una sexta menor abre el diseño hacia mayores posibilidades para un eventual desarrollo; lo sorpresivo del desvío crea a la vez considerable expectativa en los oyentes familiarizados con esa melodía. Un encadenamiento de acordes paralelos con novenas y una resolución cadencial sobre la dominante sostienen una secuencia melódica simple para representar el «hondo patetismo». [Ejemplo 1]

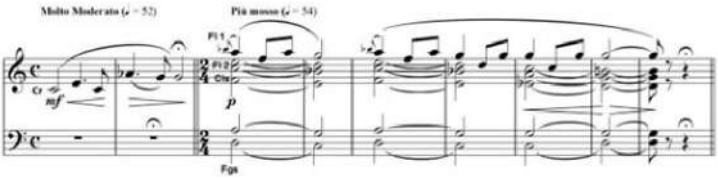
Un breve desarrollo de este material conduce a la exposición del Allegro, un fugado sobre el tema del Himno, con un divertimento de considerable extensión. [Ejemplo 2]

Los diseños en semicorcheas que ornamentan luego las exposiciones del tema funcionan como antecedente del Tema del Pueblo, que comienza en c. 74 y funge como segundo tema de la sinfonía.[31] La «melodía popular» que evoca, según el compositor, podría consistir en una referencia indirecta

[29] Esta denominación, así como la de «Abanderada de los humildes» o «Mártir de los trabajadores» habría circulado ya desde 1947, según afirma Caimari. De hecho, en el ámbito musical encontramos en ese año una «marcha popular» con texto de José María Caffaro Rossi y música de Rodolfo Sciamarella, titulada *Dama de la Esperanza*, de amplia difusión en actos y por medios radiales. (*Democracia*, 4–VI–1947), p. 3.

[30] Que había sido grabado recientemente, «en su versión oficializada», por la Orquesta Sinfónica de la Radio del Estado, con la dirección de Bruno Bandini y la voz de Renato Cesari, en febrero de 1952, para el sello Odeón, el que había grabado también *Aurora*. (*Democracia*, 12–II–1952), p. 4.

[31] Este es el único momento de la exposición que responde a lo que el programa denomina como Tema del Pueblo, aunque como configuración musical posee escaso o nulo carácter temático y no genera, además, ninguna consecuencia en el desarrollo.



Ejemplo 1. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , primer movimiento, comienzo.

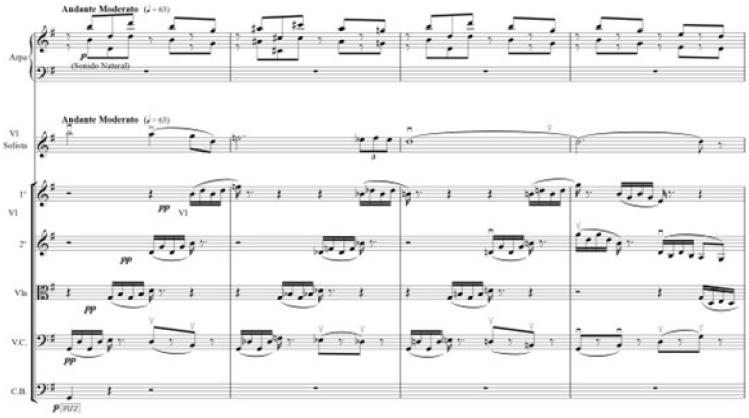
Ejemplo 2. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , primer movimiento, cc. 46–52.

a la del tango *El choclo*, presentada a mayor velocidad, aunque su estructura se corresponde igualmente con configuraciones habituales en las variaciones bandoneonísticas del repertorio. La superposición de este material con el del Himno (c. 84) afirma la identidad de Pueblo y Patria. La doble barra indica el cierre de la zona expositiva, que se repite entonces textualmente.

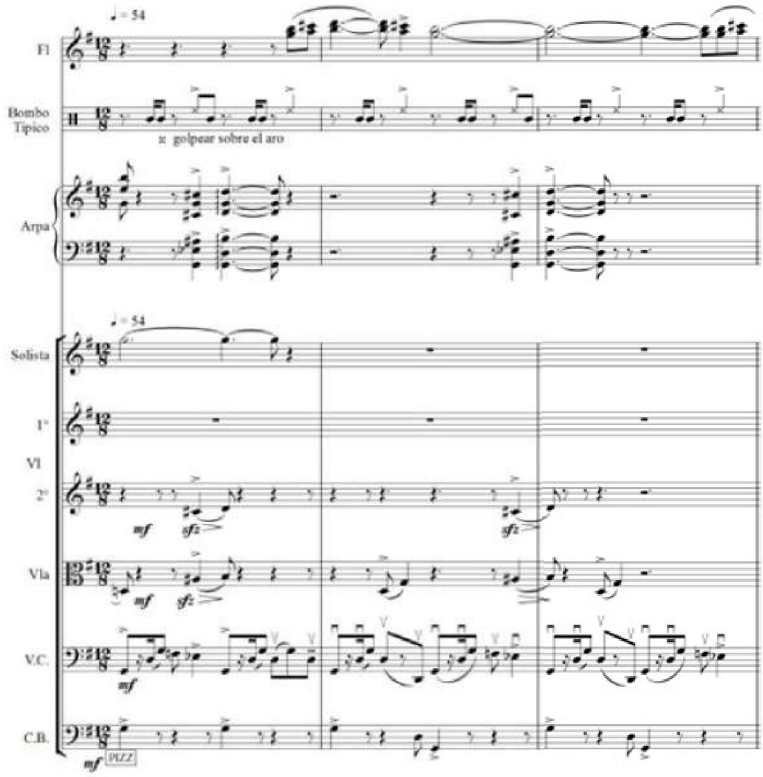
El desarrollo se lleva a cabo mediante un recorrido modulatorio del tema principal y derivaciones melódicas a partir de su propio diseño rítmico, que anticipan el más importante de los materiales subsiguientes, que aparece fuera de la sección presentacional propiamente dicha del esquema sonatístico: el Tema de la Esperanza, en Sol Mayor, una prolongada melodía lírica, a la manera de aria, confiada al violín solista con un acompañamiento arpegiado en las cuerdas [Ejemplo 3]. Su segundo segmento (c. 153–157) reproduce, en parte, una línea anticipada en la zona de la exposición (cc. 104–107).

Este tema alterna con un pasaje contrastante, en ritmo de zamba, en el que la orquestación se aproxima al instrumental folclórico: en lugar de aerófonos locales, flautas en terceras paralelas, arpa en arpegios guitarrísticos y la inclusión de un «bombo típico» [Ejemplo 4].

La melodía folclórica aquí bosquejada se amplifica luego en las trompetas con sordina, con una base textural similar. Con excepción de una entrada incisiva del Himno, en Mi bemol Mayor, sobre un trabajo motívico derivado del segundo tema, el Tema de la Esperanza ocupará el resto del movimiento. Se desliza progresivamente del registro expresivo inicial, más lírico e



Ejemplo 3. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , primer movimiento, cc. 146–149.



Ejemplo 4. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , primer movimiento, cc. 160–162.

intimista, hacia un *tutti fortissimo* que afirma la tonalidad central —Do—, incorpora los compases del Himno y adopta acentos marciales traídos por cornos y trompetas en la coda. El triunfo anunciado por el programa se materializa revistiendo al tema que representa a la persona homenajeada con los atributos de la marcha, el cortejo, o la retórica sonora del ceremonial. El esquema de sonata que articularía el movimiento se ve entonces erosionado por la intención argumental: no es el restablecimiento del equilibrio temático y tonal lo que cierra el movimiento, sino la prevalencia de lo narrativo por sobre lo estructural. Sin embargo, la construcción motívico–temática, con sus recurrencias rítmicas en los distintos materiales provee recursos de unificación, tales los sonidos largos en los extremos separados por una interpolación de valores menores en su centro, cuyo modelo es el motivo inicial del Himno, o el énfasis en grados descendidos que caracteriza tanto la melodía del Tema de la Esperanza como la cabeza de la canción nacional modificada (el séptimo —fa becuadro en Sol Mayor— y el sexto —la bemol en Do Mayor— respectivamente).

En síntesis, en este primer movimiento en el que se juega el paradigma formal más normativo de una supuesta sinfonía «clásica» a la que aspira explícitamente el compositor, se observan coexistencias y desplazamientos de diversa naturaleza. Por un lado, la heterogeneidad estructural de los materiales: un primer tema sometido al procedimiento fugado, remite a técnicas del barroco que se instalan como remanentes en el clasicismo, mientras que el tema de mayores consecuencias en la totalidad de la sinfonía, ubicado en el desarrollo y no en la exposición, responde a las propiedades del *singing style* o *aria–type* características del estilo.[32] Este tema, a su vez, es interceptado por una zamba, lo que introduce una ardua discontinuidad difícilmente recuperable, en lo formal, por el argumento semántico. El plan armónico, por su parte, permanece adherido a los patrones tonales tradicionales del género. Por otro lado, y en relación con lo anterior, las redes tópicas, simbólicas, intertextuales, también fuertemente heterogéneas —esta vez en lo referencial— que se superponen a las sintácticas y estructurales crean acuerdos y fricciones significativas. El Himno Nacional, una referencia tanguística, un aire de zamba y una melodía lírica casi vocal, en sucesiones de débil regulación, insertan fuertes correlatos con un «afuera» que hacen retroceder lo estrictamente formal a un segundo plano en la consideración inte-

[32] Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), pp. 19–20.

gral de la pieza.[33] Esta coexistencia, por otra parte, coincide con prácticas espectaculares habituales en el peronismo: las funciones artísticas en las que se suceden los repertorios populares y cultos, con la participación de figuras destacadas del tango o el folklore, las orquestas sinfónicas de reciente creación, ballets tradicionales y clásicos en el transcurso de un mismo evento.[34]

> Segundo movimiento: «Los humildes» (Lento. Aire de vidala)
> Describe la reivindicación de las masas populares, primera y constante preocupación de Eva Perón. Surge el tema de los humildes, primeramente en los violoncelos, en un tono sombrío que pinta la amargura del proletariado, y luego en los instrumentinos, como acentuando ese dolor, en tanto intermitentemente, violoncelos y contrabajos esbozan el dibujo rítmico de la vidala: son las voces débiles y aisladas de quienes protestan sin ser escuchados, hasta que aparece el tema de Eva Perón (tema de la Esperanza): ella los conduce a la victoria; su tema se une al de los humildes —en modo mayor— luego de un crescendo orquestal en que las voces populares van cobrando volumen hasta escucharse claras y vibrantes. El movimiento concluye suavemente, pues el pueblo, al que se ha hecho justicia, vive ahora en paz y en sosiego.

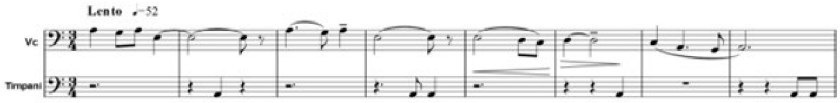
Una melodía pentatónica, ternaria, sobre la [Ejemplo 5], precede el «Aire de vidala» [Ejemplo 6], configuración central del movimiento, en el que una caja introduce el ritmo característico.

Se basa en giros de reminiscencias modales sobre la misma tónica, con desvíos que introducen el cuarto grado mayor. Estos dos materiales complementarios son variados en registro, textura, instrumentación y combinaciones internas de sus elementos, hasta la aparición del Tema de la Esperanza (c. 112, Calmo), en Do, ahora en tres tiempos, integrado así al contexto de la vidala. Regresa el *tempo* anterior (c. 139), en el cual cobra cada vez mayor

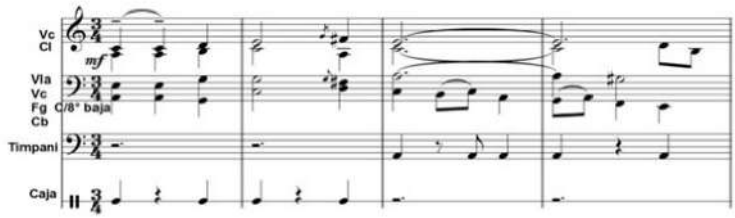
---

[33] Cierto es que esta heterogeneidad es distintiva del clasicismo, en oposición al período anterior, y que su dependencia de *patterns* convencionales y su capacidad para armonizar sentimientos contrastantes están en la base de su «sociabilidad», según las agudas observaciones de Michael Spitzer (pp. 281–283). Pero en este caso conviene no perder de vista que se trata de aludir al estilo clásico desde una perspectiva externa, posterior, con una intencionalidad compositiva y expresiva incomparables, y sin la menor intención de distanciamiento modernizador o juego intertextual como el que se observa en la música argentina de corte neoclásico en los años 30.

[34] Este fenómeno, fácilmente constatable en la prensa de la época, es referido asimismo, en otro campo, por Ballent, Anahí. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943–1955* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes – Prometeo 3010, 2009), p. 265.



Ejemplo 5. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , segundo movimiento, comienzo.

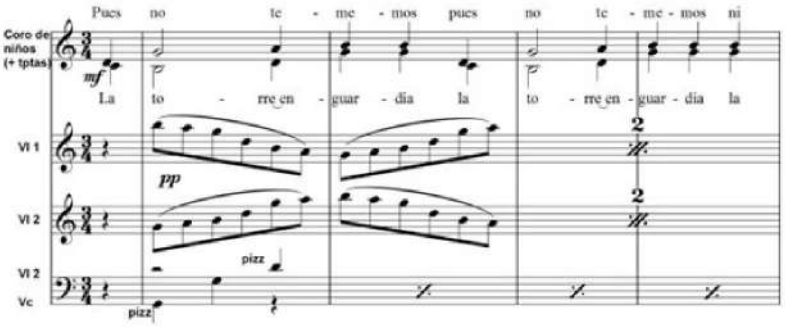


Ejemplo 6. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , segundo movimiento, cc. 19–22.

relieve el comienzo de la melodía de apertura del movimiento, tratada como *ostinato* que va acumulando densidad y registro; sobre ella se superpone el segundo segmento del material temático, antes presentado en sucesión. El final se ilumina con la entrada en La Mayor del Tema de la Esperanza en las maderas (c. 180), cuya cabeza se disuelve luego en el *pianissimo* sobre el cual concluye el movimiento.

Tercer movimiento: «Los privilegiados» (*Scherzo*)

La música define el espíritu despreocupado y alegre de la infancia, que halló en el corazón de la Jefa Espiritual un refugio de amor y felicidad. Luego de un breve desarrollo surge, como una visión, un amanecer en la Ciudad Infantil, oyéndose motivos infantiles. Bien pronto, ya en pleno día los pequeños juegan y cantan alegremente (coro de niños). Aparece el tema que simboliza a Eva Perón (tema de la Esperanza) a quien los niños privilegiados de la patria, deben su felicidad. Ponen término al Scherzo unos compases en ritmo de malambo, como afirmando que esos niños alegres y dichosos son los de la Nueva Argentina.



Ejemplo 7. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , tercer movimiento, cc. 334–337.

Sobre un extenso pedal de Do se expone un tema en terceras paralelas, cuya rítmica e interválica sencilla —nota repetida, segundas y terceras— se relacionan con canciones infantiles,[35] el que se somete a variaciones instrumentales, ornamentales y tonales de considerable extensión. Se establece así el ámbito expresivo y las características estructurales en que discurrirá el movimiento. Una sección liquidativa, de dispersión motívica, conduce al núcleo de este tiempo: las canciones infantiles tradicionales.

La primera de ellas es *La torre en guardia*, en Sol Mayor, presentada en imitaciones, en su forma original, invertida y diversas alternancias de ambas, en diferentes distribuciones instrumentales, insertas en un tejido de *ostinati* y notas tenidas. Este material se reexpone en distintas tonalidades —algunas lejanas, encadenadas mediante relaciones de terceras—, a las que se arriba por ataque directo, sin mediar procesos modulatorios. El coro de niños ingresa entonando la línea melódica de la canción (c. 326), tratada luego a dos voces. Un detalle significativo ocurre poco después, cuando el diseño de acompañamiento, a cargo de los violines, expone los cuatro primeros sonidos del Tema de la Esperanza [Ejemplo 7].

El coro prosigue recorriendo el repertorio infantil más popular en el país: *Arroz con leche* (c. 362) —cuya cuarta inicial lo vincula a *La torre en guardia*—, *Yo la quiero ver bailar* (c. 370) y *Tengo una muñeca* (c. 402), tararea-

[35] En el artículo mencionado, Daniel Cozzi, indica que este tema proviene de la canción *Déjenla sola*, lo que se confirma en la mencionada versión para quinteto de arcos, en la cual el compositor escribe el texto «Yo la quiero ver bailar» debajo de la línea del primer violín. De todas maneras, la estructura es lo suficientemente anónima como para admitir su atribución parcial a diferentes ejemplos del cancionero infantil. Por otra parte, el diseño se relaciona también con el tema de vidala del movimiento anterior, con la misma indicación de compás, aunque drásticamente modificado en la percepción por la velocidad (aquí, blanca con puntillo = 80–84).

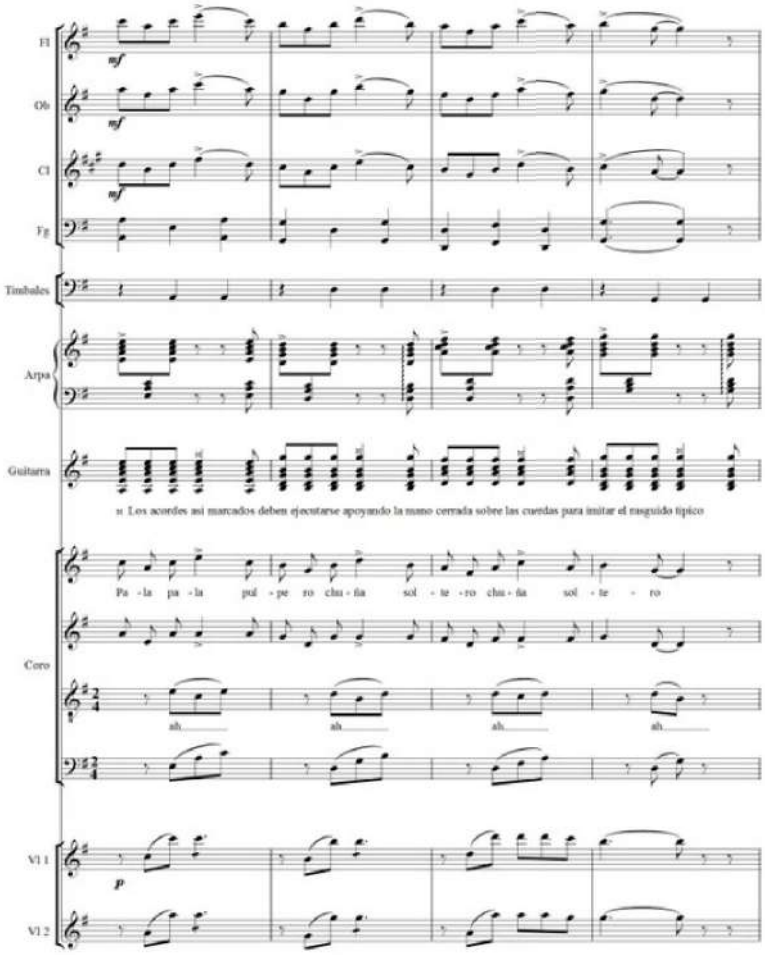
das la primera y la última. En el interior de esta sección, irrumpe el Tema de la Esperanza (c. 389) en los violines, seguido del aire de zamba al que estuvo asociado en el primer movimiento de la sinfonía. Eva Perón, representada por su tema, planea entonces sobre el dispositivo, en distintos niveles: de manera más anónima, inserto en la textura, o al descubierto, enlazado en las rondas que cantan los niños. El movimiento discurre luego por la extensa recapitulación del tema inicial en distintas disposiciones. El malambo a que alude el programa se reduce a los compases cadenciales de la coda.

> Cuarto movimiento: «El pueblo feliz» (*Allegro*)
> El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta (coro y guitarras) motivos de honda raigambre autóctona: es el pueblo que se ha reencontrado consigo mismo, con su verdadero destino y ha recobrado su fervor patriótico a conjuro de la mística justicialista. Hacia el final, el pueblo, enterado de que su amada benefactora está gravemente enferma, cesa en us [sic] canciones y se sume en profunda ansiedad. Este movimiento se enlaza con el siguiente.

El movimiento se organiza en dos grandes secciones. La primera consiste en un desarrollo sinfónico sobre esquemas rítmico–melódicos comunes a distintas especies del folklore argentino, con su alternancia y superposición de estructuras rítmicas en 6/8 y 3/4, melodías dobladas en terceras, por momentos con comienzos anacrúsicos típicos de la chacarera (número 6 de ensayo). La escritura orquestal adopta circunstancialmente disposiciones que intentan reproducir sonoridades y texturas de la música a la que refiere, lo que se refuerza con la entrada sucesiva del «bombo típico» y luego del conjunto de guitarras. El comportamiento armónico es solidario con el registrado en movimientos previos: los pilares tonales son claramente preservados y las variantes se producen por yuxtaposición de los materiales en distintas tonalidades y texturas, así como por desgajamiento y redistribución de sus incisos rítmicos en las familias instrumentales. Cerca del comienzo se incrusta sorpresivamente un material en los metales —cuyo *pivot* es el acorde reiterado de Fa mayor con séptima y novena— que no se desarrolla aquí pero anticipa en lo rítmico el que constituirá la base de la sección siguiente.

Esta comienza en el número 12 de ensayo y se encuentra íntegramente ocupada por la intervención del coro de adultos que entona el *Pala–pala*.[36] La partitura sugiere que lo ideal es la ejecución coral acompañada por las

[36] En el archivo del compositor se encuentra un cuaderno con páginas dedicadas a la descripción coreográfica del *Pala-pala*, posiblemente destinada a las ediciones de danzas tradicionales —música, texto y coreografía— que Milici elaboró para Ricordi Americana en



Ejemplo 8. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , cuarto movimiento, cc. 210–213.

guitarras, aunque indica *pizzicati* en la cuerda como «guía coral» y acordes en el arpa «in mancanza de Guitarra». Proporciona asimismo instrucciones de ejecución para el conjunto de guitarras [Ejemplo 8]. Con distintas vocalizaciones primero, el texto aparece luego en los tenores, fragmentado y con progresiva entrada de los instrumentos hasta la presentación completa, homofónica, en las cuatro voces.

---

los primeros años 40, entre ellas, *Pericón*, *El escondido*, *Minué Federal*, *El cuando*, *El palito*, *El triunfo*. No hemos encontrado una eventual edición del *Pala–pala*.

Además de duplicar las líneas vocales en diferentes octavas, la orquesta va acompañando las sucesivas intervenciones del coro con breves diseños y notas repetidas tratados como *ostinati*. El final se estructura en un doble movimiento, consistente en vocalizaciones descendentes sobre sonidos tenidos en el coro, seguidos de un ascenso de la cuerda hasta alcanzar un largo acorde de dominante con quinta aumentada y novena que resuelve *pianissimo* en la tónica, Sol Mayor.

> Quinto movimiento: «Tránsito a la inmortalidad» (Lento)
> Se inicia como el primer movimiento, con el tema de la Patria y del pueblo afligido. Ocho campanadas presagian el aciago fin. El pueblo (coro) ruega por la salvación de la Jefa Espiritual entonando una letanía, que es tomada luego por los cantantes solistas, separadamente, y luego por las cuerdas: el dolor llega a las masas (coro), pero también individualmente a cada uno de los argentinos (cantantes solistas) e instituciones (cuerdas). Se oye el tema de la patria —por aumentación— pero esta vez sus notas son largas y tristes, intercalándose el coro con la soprano y el violín solistas, continuando las rogativas. Pero Eva Perón pasa a la inmortalidad: los violines pintan brevemente el instante continuando el tema de la Esperanza. El tema de la Patria se oye, entonces, en registros graves, como sintetizando el dolor que embarga al país. Un hálito de grandeza cruza el ambiente, y ya no es dolor lo que desearan ayudar con sus plegarias a la ascensión de la Jefa Espiritual hacia los celestes reinos de Dios [redacción sic] El cuarteto vocal inicia un cántico de glorificación (coro), para culminar la obra en un imponente Final que es la apoteosis de la Dama de la Esperanza.

El comienzo del último movimiento recapitula el del primero, en la misma tonalidad de Do mayor: al Tema de la Patria le sigue la misma sucesión de acordes pero en aumentación, lo que le confiere características de coral. Las ocho lentas campanadas representan la hora de deceso de María Eva Duarte (las 20,25). Le siguen tres exposiciones de un *Sancta Maria* fugado en su texto original en latín: la primera, en Sol mayor, a cargo del coro *a cappella*; la segunda en Do, con una breve expansión, por los solistas vocales doblados por las maderas y la última en la misma tonalidad por la cuerda sola.[37]

En la sección siguiente se produce el punto de mayor concentración estructural y simbólica de la obra. Los cuatro compases del himno, armoni-

[37] En el manuscrito, luego de las campanadas aparece el mismo fugado en un cuarteto de metales, tachado y con indicaciones de que el movimiento debe proseguir directamente con el coro. El compositor había previsto entonces una versión instrumental de la letanía, pero la reformuló en su orquestación y la cambió de lugar.

zado, introducen la invocación *Sancta Maria*, homófona, en el coro, superpuesta a tres campanadas, luego de lo cual la soprano entona el mismo texto, pero sobre el comienzo del Tema de la Esperanza,[38] ahora en la tonalidad central de la sinfonía, Do mayor. El procedimiento se reitera; esta vez el texto del coro es la respuesta a la invocación previa, *Ora Pro Nobis*, sostenido por la expansión del Himno, seguido por un despojado *quodlibet* compuesto por la reafirmación del Tema de la Esperanza con el texto *Sancta Maria* superpuesto al comienzo de la canción patria.[39] Esta concurrencia estructural de los materiales centrales de la sinfonía cumple, por un lado, una importante función de afirmación y de clausura formal de la obra completa; por otro, presenta la encarnación musical culminante de los tópicos de representación que la obra pone en juego, como veremos más adelante.

Una aparición completa del Tema de la Esperanza —soprano solista, coro y primeros violines— y del Himno como *recitativo* de los chelos[40] desembocan en un nuevo coro fugado, *più mosso*, que glosa el texto del *Gloria* en castellano, con un tratamiento antifonal entre solistas y coro: «Eterna Gloria en el cielo. Te alabamos, te veneramos, te damos gracias por tu grande obra. Te damos gracias eternas. Gloria». Una invocación de esta magnitud, en este momento culminante de la obra, no podía confiarse a una improbable comprensión del latín. La sección de cierre intensifica progresivamente los recursos disponibles; consiste en un *tutti* con todo el dispositivo, *fortissimo*, donde las voces se responden con el texto «Gloria eterna en el cielo» sobre el Tema de la Esperanza, hasta unificarse en una nueva y triunfal identificación [Ejemplo 9].[41]

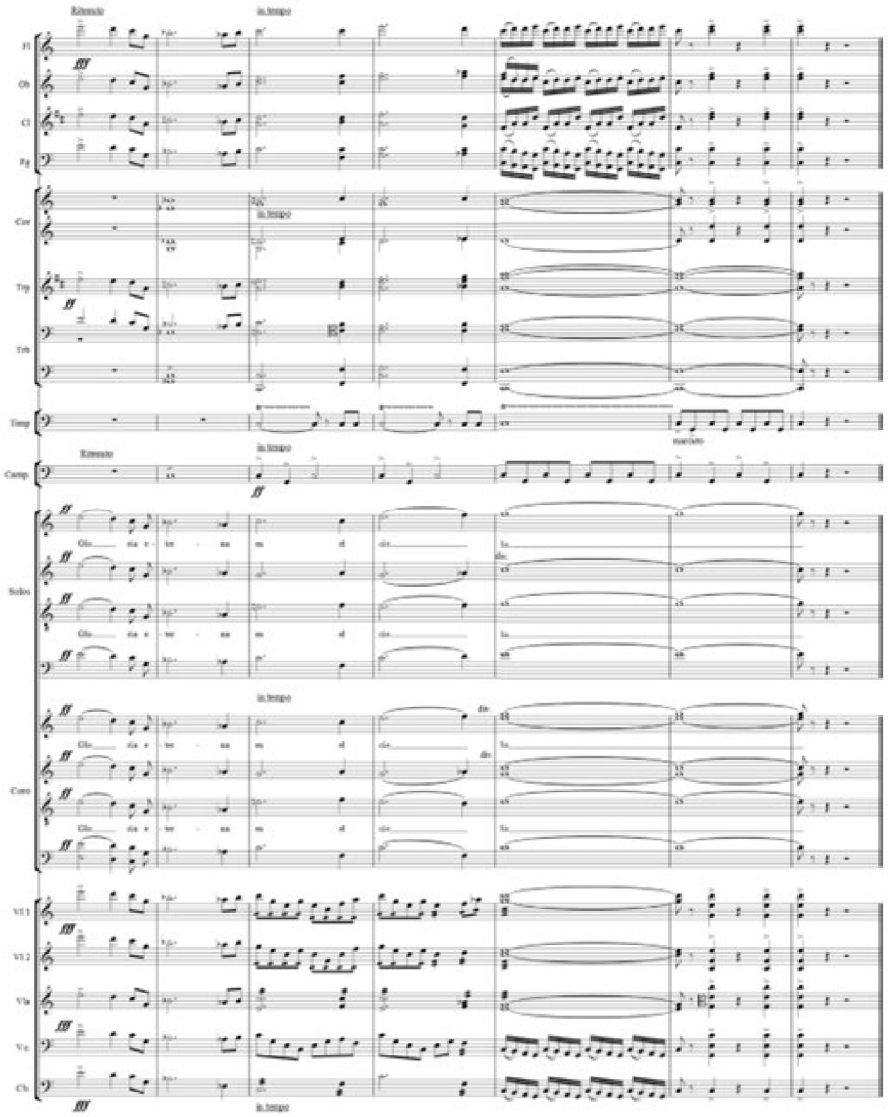
---

[38] En la escritura aparece como en aumentación, pero al cambiar el compás (de 4/4 a 2/2) ésta no se concreta en rigor, aunque la modificación del tempo para la unidad de pulsación la hace efectivamente más lenta (de negra=63 a blanca=50).

[39] Véase más adelante Ejemplo 10.

[40] ¿Una nueva alusión a la beethoveniana *Sinfonía en re menor*, al comienzo de su cuarto movimiento en este caso?

[41] La calculada grandilocuencia de este final se consigue con recursos bien conocidos: además del volumen instrumental y la dinámica, el *ritenuto* enfático antes de retomar la velocidad previa, un pasaje monódico cuya duplicación a varias octavas refuerza su carácter afirmativo, sucedido por la irrupción imponente del acorde de los metales, diseños veloces y trémolos de la cuerda, inflexión sobre el IV grado menor para realzar la resolución en la tónica mayor, ascenso vocal y apoyo cadencial de campanas y percusión.



Ejemplo 9. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , final.

Ideologemas en busca de tópicos

La sinfonía de Milici, apoyada en sus paratextos, convoca a un verdadero inventario de ideologemas que el peronismo había ido fabricando desde sus comienzos para la construcción de su arquitectura simbólica: un «inmenso almacén de soluciones codificadas»[42] que externalizan y modelan los sentimientos colectivos. Esos núcleos se trasladan del universo discursivo público, periodístico, cotidiano y generalizado, al de la obra: «convenciones intersubjetivas»[43] que se materializan en los títulos de los movimientos, en las glosas del programa, en los recursos musicales.

Sin embargo, el estudio genético de los primeros movimientos de la obra obliga a reconsiderar la contundencia de las intenciones expresadas por el compositor en el programa que la acompaña. En efecto, como observáramos, al menos los dos movimientos iniciales —y quizás también el tercero— provienen directamente de piezas compuestas un año antes de la convocatoria al concurso, previas incluso a la muerte de Eva Duarte. Es probable que, sin ser explicitados entonces, los ámbitos de significación de estas piezas hayan coincidido, ya sea por un plan argumental similar aunque no verbalizado,[44] por afinidades ideológicas con el corpus textual del régimen o por una compartida «estructura de sensibilidad», con los establecidos luego para la Sinfonía. O que, retrospectivamente, el compositor haya interpretado las estructuras musicales y les haya concedido significados adaptados a los requisitos prácticos del concurso.[45] A partir de lo ya hecho, los movimientos siguientes atraparían entonces los filamentos dispersos de una narrativa para conducirlos a su culminación. El programa final resultaría así de tres operaciones sucesivas: nombrar los significantes, hilvanarlos en una dramaturgia y blindar el sentido.

En todo caso, dado que el compositor mismo instala definitivamente el dispositivo final de su pieza en ese contexto, que sus propósitos declarados

---

[42] Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1986), p. 156. [1ª., en italiano, 1968]

[43] Spitzer, Michael. *A History of motion in Western Music. A Thousand Years from Chant too Pop*. New York, Oxford University Press, 2020, p. 316.

[44] Recordemos que el primer movimiento deriva de la pieza titulada «Patria», que en 1952 era ya, en el discurso y las prácticas hegemónicas del régimen, la Patria peronista, con lo cual el contexto no es ajeno al propuesto luego para la sinfonía. Por otra parte, el argumento para este movimiento, que trata de la llegada y triunfo de Eva, era perfectamente concebible en 1952.

[45] Esto parece ocurrir en la atribución del nombre «Tema del Pueblo» a las casi anónimas semicorcheas del primer movimiento.

son los que presidieron la circulación social de la obra, que ni el jurado ni los públicos tenían conocimiento de los procesos previos al establecimiento del texto definitivo, que éstos eran muy cercanos en el tiempo y que el movimiento que condensa la significación central de la composición fue inequívocamente compuesto según explicita el programa, el análisis del sentido que la obra despliega puede prescindir, sin desconocerlas, de las contingencias y fracturas observadas en el trayecto genético.

Amarrada al sistema del que forma parte, la textualidad integral de la obra —música, palabras, contexto— revela «la imagen asumida por un conjunto de creencias sociales, la imagen de un ideologema que se ha fundido con su propio discurso, con su propio lenguaje».[46] En la intersección de las prácticas sociales y del espacio estético, el ideologema cumple «esta función intertextual que puede leerse 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, otorgándole sus coordenadas históricas y sociales».[47] De este modo, según afirma Jameson, los ideologemas actúan como mediadores entre la ideología como opinión abstracta y los materiales narrativos con los que se expresa; son «formaciones anfibias cuya característica estructural esencial puede ser descripta como las posibilidades que posee para manifestarse tanto como pseudoidea —un sistema conceptual de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio— o una protonarrativa, una especie de máxima fantasía de clase acerca de los ´personajes colectivos´ que son las clases en oposición».[48] Metodológicamente, es preciso en primer término identificar y nombrar el ideologema, como concepto y como narración, ya que «puede ser elaborado en ambas direcciones, tomando la apariencia completa de un sistema filosófico por una parte, o la del texto cultural por otro»,[49] para demostrar luego la transformación de este material crudo en la obra concreta.

Para efectivizar esta transposición del ideologema en materia artística, la música dispone, entre otros recursos, de figuras retóricas propias, o *topoi* de representación,[50] configuraciones sonoras sedimentadas en la recepción den-

---

[46] Bakhtin, Michail. «Discourse in the Novel» (1934–35), *The Dialogic Imagination. Four essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981), p. 357. Todas las traducciones son nuestras.

[47] Kristeva, Julia. «Le texte clos», *Langages*, 12 (1968), pp. 103–125, 103.

[48] Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London and New York: Routledge, 2002 [1a. 1981]), pp. 72–73.

[49] Ibid., p. 73.

[50] No nos detenemos aquí en explicaciones sobre las teorías tópicas en música, muy difundidas en el ámbito semiótico y hermenéutico desde los años 80, a partir del estudio pionero de Leonard Ratner, proseguido por los de Kofi Agawu, Wye Allanbrook, Raymond

tro de un territorio cultural dado, que encarnan conceptos, «unidades culturales»;[51] los codifican en estructuras sonoras y los integran a procesos narrativos a través de los cuales la obra diseña campos de significaciones, construye su dimensión semántica, que, sin ser la única, permite identificar nodos en que se suelda la serie estética y la serie social. Así, «cada tópico puede significar un extenso mundo semántico, conectado con aspectos de la sociedad contemporánea, temas literarios y tradiciones más antiguas».[52] En este caso, contamos con un programa externo que aglutina diferentes roles: dedicatoria, manifiesto, agente narrativo, guión político. Excluido de la economía sonora intrínseca de la obra, oficia sin embargo como vaso comunicante entre la realidad histórica y la realización musical misma.

En la vasta usina de consignas y aforismos políticos, derivados casi siempre de los discursos mismos del presidente o su esposa y profusamente diseminados por el omnipresente aparato oficial de propaganda, se dibujan ideologemas centrales del peronismo. Entre los que el movimiento instaló como estrategias discursivas, pedagógicas y publicitarias, figuran dos que nos interesan particularmente para el estudio de la obra que nos ocupa: por un lado, la idea palingenésica de una Nueva Argentina que transformó el ayer aciago en un hoy luminoso; por otro, el peronismo como religión secular, política, que articula, en otra clave y con otras tecnologías, significantes potentes en la Argentina de mediados del siglo xx: Nación, Patria, Estado, Líder, Pueblo.

La «Nueva Argentina»

La expresión, que se reitera en el programa de esta sinfonía, circulaba a raudales por todos los canales posibles en esos años; su versión más espectacular se concretó en la gran exposición a cielo abierto que llevó ese título, diseñada por el arquitecto y escenógrafo Jorge Sabaté a lo largo de la calle Florida, entre Avenida de Mayo y Charcas, en noviembre de 1951.[53] Este

---

Monelle, Robert Hatten, Elaine Sisman, Esti Sheinberg, entre otros. Originados en un primer momento en el análisis de la música del clasicismo, el método se extendió luego hacia períodos posteriores hasta alcanzar el siglo XX y confluyó, en su intento interpretativo, con otras perspectivas como las provenientes de las teorías de la narratividad utilizadas por Marta Grabocz o Eero Tarasti.

[51] Eco, U. *La estructura ausente*… pp. 60–62.

[52] Robert Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 2000) p. 79.

[53] Inaugurada, sin actos especiales debido a la internación hospitalaria de Eva Perón, el 4 de noviembre (*Democracia*, 4–XI–1951, p. 3). Un análisis esclarecedor de esta exposición en Ballent, A. *Las huellas de la política*… pp. 260–262.

«hoy» forma sistema con un «ayer» antitético, el tiempo previo a la llegada del peronismo,[54] lo que genera una previsible cadena de oposiciones binarias en torno del eje antes/ahora; dolor/alegría; miseria/riqueza; tristeza/felicidad; carencia/abundancia; injusticia/justicia; desocupación/trabajo; sumisión/soberanía; derrota/victoria, etc. No hay ámbito en que esté ausente la reiteración de esta fórmula como instrumentalización doctrinaria. Además de la prensa y demás medios de difusión, se encuentra, por mencionar solo algunos ejemplos, en los monólogos radiales de Enrique Santos Discépolo y su personaje Mordisquito;[55] en el cine, con distintas formulaciones, en películas como *Suburbio* (1951) de León Klimovsky, *Deshonra* (1952) de Tynaire, *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril, *Barrio gris* (1954) de Mario Soffici y los documentales y docudramas producidos por la Secretaría de Información y Prensa;[56] en los libros de lectura escolares, en afiches, en textos teatrales programáticos,[57] en noticieros.[58] Desborda en publicaciones oficiales como *La Nación Justa, Libre y Soberana*, editada por la Presidencia de la Nación en 1950, aplicada a diferentes situaciones, algunas de las cuales, por su impacto gráfico y su ubicación en el decurso narrativo, resultan paradigmáticas; así ocurre en las imágenes contrapuestas de dos familias —una paupérrima y desolada, la otra próspera y radiante— que abren y cierran, respectivamente, el grueso volumen.

La obra de Milici se hace cargo de esta construcción especular, la verbaliza en sus glosas y la transpone en las decisiones musicales específicas. Recu-

---

[54] Esta contraposición ha sido identificada como central por los estudiosos de diversos aspectos del peronismo desde hace tiempo; el consenso sobre ella llega hasta la actualidad.

[55] Discépolo, Enrique Santos: *Mordisquito: ¡a mi no me la vas a contar!* (Rosario: Pueblos del Sur, 2006).

[56] Las referencias en Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*, II (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959); Maranghello, César: «Del proyecto conservador a la difusión peronista», España, Claudio (dir.) *Cine argentino. Industria y clasicismo*, II (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 24–159; Kriger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

[57] Castillo, Cátulo. *Un teatro argentino para la Nueva Argentina*, Buenos Aires, s.e., 1953 (texto de una conferencia ofrecida el 9–XI–1953 en la Unidad Básica Cultural Eva Perón de Buenos Aires).

[58] Un ámbito curioso para la expresión de esta dicotomía en la propaganda oficial es el de los carnavales: al carnaval «Triste, como Cuando Aún no Conocíamos a Perón…» (*Democracia*, 5–III–1946, p. 6) se opone el «Carnaval de un pueblo feliz» (*Democracia*, 2–III–1950, suplemento ilustrado, p. 1). Luego se extiende a otras celebraciones: «Nochebuena de un Pueblo Feliz» (*Democracia*, 24–XII–1954, p. 2), etc.

rre para ello a un doble encaje de tópicos disfóricos y eufóricos[59] que duplican la estructura antes/después en relación con la trayectoria del peronismo por un lado, y por otro con la vida personal y política de Eva Perón, dimensiones que se intersectan o se complementan, según los casos.

El primer núcleo, el de las connotaciones disfóricas, se desarrolla en los movimientos iniciales y adopta configuraciones que podrían responder tanto a la categoría de tipos como de estilos, en las definiciones de Ratner.[60] Uno de los materiales asociados a él consiste en una configuración relativamente anónima, la que sigue al llamado inicial del corno, con su lento balanceo entre dos estructuras inestables de acordes con novenas sobre el segundo y primer grado de la tonalidad y una secuencia melódica detenida en la dominante, en la cual las tres voces intermedias realizan un descenso por grado conjunto, históricamente asociado a afectos penosos. Mediante este material el compositor dice representar un «hondo patetismo, en que fluyen la inquietud, la pesadumbre y el ansia de liberación de un pueblo agobiado por la injusticia».[61] El otro se monta sobre especies populares. A la breve cita de «tango» que aparece en el primer movimiento se le otorga la capacidad de expresar «el ambiente previo al surgimiento de la Nueva Argentina». La asociación del tango con esta constelación de la tristeza, y a pesar de que gran parte de sus autores e intérpretes eran peronistas y sus composiciones tuvieron amplia presencia en diversos medios y prácticas, se condice con el cuestionamiento de algunos sectores del movimiento, después de 1950, al pesimismo de sus letras, residuos de ese «ayer» definitivamente superado, que no tiene ya cabida en la felicidad integral del presente.[62] La superposición que

---

[59] Denominaciones existentes ya en los escritos de Heinrich C. Koch, utilizadas con frecuencia en la semiología actual de la música. Véase en particular Monelle, R. *The Sense of Music…*, pp. 27, 45 y 62–63.

[60] Las figuras características de la música del siglo XVIII «son designadas aquí como tópicos–sujetos para el discurso musical. Los tópicos aparecen como piezas completamente elaboradas —tipos— o como figuras y progresiones dentro de una pieza —estilos—. La distinción entre tipos y estilos es flexible». Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style…*, p. 9.

[61] Ver *supra*, Ejemplo 5. Entre la infinidad de textos del peronismo que describen la situación en términos similares, uno particularmente jerarquizado es el fragmento de escritos de Perón que introduce María Eva Duarte en *La razón de mi vida*: «El país estaba solo. Marchaba a la deriva sin conducción y sin rumbo. Todo había sido entregado al extranjero. El pueblo sin justicia, oprimido y negado». Perón, Eva. *La razón de mi vida* (Buenos Aires: Peuser, 1951), cap. XI, «Sobre mi elección», p. 55. Véanse asimismo los capítulos XXV, XXVIII y XXIX.

[62] Discépolo, E.… *Mordisquito*.…, XI, pp. 53–55. Como observara lúcidamente De Ípola, «las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implemen-

observáramos de este motivo con el del Himno (1er. movimiento, c. 84) y la posible identificación entre Pueblo y Patria se vería así historizada: se trata del pueblo de la patria preperonista. La vidala del segundo movimiento es el medio para representar el «tono sombrío que pinta la amargura del proletariado».[63] Desde el punto de vista estructural, contribuyen a ello el tempo lento, la pentatonía, la enunciación monódica, descendente y el registro grave. Desde la gestualidad tópica, están ligados con significados asociados a lo que Melanie Plesch identifica como *topos* de la pentatonía, que arrastra las connotaciones literarias del «indio triste» del noroeste, con sus imágenes de «tristeza, pérdida, dolor».[64] Sin embargo, en la partitura de «Tierra caliente» (1952) de la cual deriva este movimiento, figura como dedicatoria «Al noroeste argentino tierra de selva y de sol», formulación más paisajística que emocional.

En líneas generales, las configuraciones destinadas a la representación de la tristeza son deudoras de códigos sedimentados en la música occidental: tempo lento, *legato*, baja intensidad, timbres oscuros, descenso melódico, débil contraste de duraciones.[65]

En oposición a este campo semántico aparecen los tópicos eufóricos de la Nueva Argentina, que ingresan a la obra, también, mediante danzas y canciones folclóricas y populares. En el tercer movimiento —cuyo título, «Los privilegiados», proviene directamente de una frase de Perón según la cual «En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños»—[66] las canciones infantiles instalan el estereotipo de la infancia feliz, acentuado por la mención explícita en el programa a la Ciudad Infantil, inaugurada en 1949, uno de los emprendimientos promovidos por la protagonista. El cuarto movi-

---

tadas en un clima de fiesta que el propio régimen fomentó y que casi todos aceptaron con la secreta ilusión de que fuera una fiesta permanente (…) Naturalmente, en ese clima, no había lugar para las inoportunas aflicciones sobre las que insistía el tango». de Ípola, Emilio. «El tango en sus márgenes», *Punto de vista*, 25 (Buenos Aires, diciembre 1985) pp. 13–16, 16.

[63] No deja de llamar la atención el uso de este término, de resonancias marxistas, en lugar de «trabajadores» u «obreros», denominaciones casi excluyentes en el discurso justicialista.

[64] Plesch, Melanie. «La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino», en Pablo Bardin et al. *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55–108, 95–96.

[65] Definiciones de Juslin y Timmers, en Spitzer, M. *A History of motion in Western Music. A Thousand Years from Chant to Pop*. New York, Oxford University Press, 2020, p. 76.

[66] Discurso pronunciado el 17 de octubre de 1950, luego difundido por distintos medios como *Las veinte verdades del justicialismo*. La frase aquí referida figura en el 12° lugar en el conjunto de esos aforismos.

Un Pueblo Feliz

SEGUIMOS a un camión. Hombres y mujeres —hasta chicos— recorrían la cuadra vitoreando a Perón y Evita y en cada esquina paraban un rato. Allí empezaban:

"Perón, Evita...
el pueblo está de farra...
Los de afuera con la guita,
nosotros con la guitarra".

Y aparecían las guitarras. Y el cantor solista. A quien después acompañaban los demás en el estribillo. Con música de canciones populares y letra de algún ignorado Contursi, iban surgiendo los "votos fundados" del pueblo. Uno era éste:

"Ay, ay, ay... Qué bonito es el "bayón"...
Más bonita es la Argentina con Evita y con Perón".

Otro, infantil en su forma, pero tremendamente expresivo:

"Aserrín, aserrán...
los contreras, ¿dónde están?".

Y otro, aludiendo a la "ventajita de bandera verde", decía así:

"¿Qué te parece, Cholito,
los dos millones?...".

Y así. El romancero popular está hecho con las grandes cosas y los grandes hombres. Al pueblo puede obligársele a callar. Pero cuando canta es porque quiere.

Figura 4. *Democracia*, 17–XI–1951, p. 2.

miento, «El pueblo feliz», incorpora una fórmula reiterada en el discurso oficialista, cuya expresión más autorizada figura en el Segundo Plan Quinquenal, donde se afirma que el «Justicialismo […] tiene como finalidad suprema alcanzar la felicidad del Pueblo y la grandeza de la Nación».[67] La expresión «Un pueblo feliz», junto a una pintura estilizada de una pareja de bailes tradicionales, encabezó el gran afiche que publicitaba espectáculos en la ya mencionada exposición «La Nueva Argentina», en la calle Florida (*Democracia*, 15–XI–1951, 2ª. sección, p. 4) y tituló asimismo artículos que describían las manifestaciones musicales populares destinadas a celebrar el triunfo peronista en las elecciones de 1951 (Ibid., 17–XI–1951, p. 2). (Figura 4)

Las herramientas básicas puestas en juego para la expresión de la «felicidad» no podrían ser más convencionales: modo mayor, claridad en la articulación formal, consonancia y regularidad, *staccato*, danzas y canciones que instalan una «redundancia festiva».[68] Trasladadas al plano de la circulación colectiva, «las motivaciones acústicas y cognitivas de la alegría se ven reforzadas por su fundamento social (…) La alegría reúne a las personas y su conexión social se inscribe en la naturaleza comunal de la convención».[69] Milici recurre a un repertorio de danzas folclóricas como medio para su exteriori-

[67] Ley 14.184, sancionada el 21–XII–1952, promulgada el 29–XII–1952. «Apruébase por ley el Segundo Plan Quinquenal de la Nación», *Boletín Oficial de la República Argentina*, N° 17.327, Buenos Aires, 30–I–1953, p. 1.

[68] Spitzer, p. 57

[69] Ibid., p. 57.

zación: «El pueblo se divierte, danza jubilosamente y canta […] motivos de honda raigambre autóctona», dice el programa. En el *Pala–pala* que cantan los adultos se produce el momento culminante de la fiesta. Si bien esta danza es poco frecuente en el repertorio académico de orientación folclórica, junto a otras estructuras rítmico–melódicas comunes a diferentes especies rurales más utilizadas que transitan esa orientación estética traducen estados de alegría, de entusiasmo colectivo. El nacionalismo musical converge así, una vez más, con la intención política y patriótica. A cada especie se le otorga un valor semántico que las organiza en dos conjuntos que duplican los registros eufóricos y disfóricos en que se disponen los tópicos provenientes de la tradición académica europea.

Interesa señalar que esta *nueva* Argentina se expresa aquí a través de especies musicales tradicionales constituidas en siglos pasados, anónimas, que, aunque sometidas a un proceso de recuperación voluntarista impulsado por los influyentes sectores tradicionalistas del peronismo,[70] distaban de ser los géneros vivos, actuales, practicados espontánea y mayoritariamente por una sociedad que consumía, bailaba y se divertía entonces, más bien, con los promovidos por la industria discográfica: el jazz en sus distintas formas, los pasodobles y demás géneros tocados por «la característica», los tropicales, el tango y los ritmos del litoral que traían consigo los migrantes del interior,[71] o incluso con una producción de canciones folclóricas recientes en las que éstos, urbanizados, empezaban a reconocerse.[72] Así, en la refuncionalización de músicas populares para llenar los casilleros del «antes/ahora» no se intentó una sincronía entre especies musicales y tiempo histórico sino que aquellas fueron extraídas de un mismo fondo cristalizado, diferenciadas por sus cualidades expresivas. La «honda raigambre autóctona» que exalta el texto refiere al folklore rural, tradicional, en el que yacerían, vivas, las esencias nacionales según el persistente

---

[70] Nos ocupamos de ello en el capítulo 2 del presente volumen.

[71] Pujol, Segio. *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), especialmente cap. 7, pp. 187–207. Los nuevos ritmos internacionales fueron duramente censurados desde páginas oficialistas. Así, en su habitual columna «Entreactos», Julio Escobar criticó las «epilépticas rumbas, mambos y buguis importados de la selva y el hampa», que «recuerdan las contorsiones grotescas de las negras salvajes». *Democracia*, 21–I–1952, p. 4.

[72] Pablo Vila: «Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?», *Punto de vista*, 26 (Buenos Aires, abril 1986), pp. 45–48. Hubo asimismo un esfuerzo por incorporar la práctica de las danzas folclóricas en los espacios de esparcimiento de sectores urbanos no necesariamente ligados a la inmigración interna. Ofrecemos algunos ejemplos en el capítulo… del presente volumen.

credo de los nacionalismos. Sinfonía «clásica», folklore «antiguo»: el anacronismo como procedimiento paradójico para simbolizar el presente.

El folklore, «cuya enseñanza y difusión establece con especial cuidado el Plan de Gobierno 1946–1951», según el Primer Plan Quinquenal, compromete a sus responsables a «recobrar esos valores más olvidados que perdidos, y devolverles, en toda medida de lo posible, la vigencia popular que un día tuvieron y que pueden recobrar aún».[73] Milici enfatiza la riqueza del folklore como material compositivo y lamenta que compositores jóvenes, «atraídos por el espejismo de tendencias exóticas, [hayan] dado desaprensivamente las espaldas a todos estos problemas, desentendiéndose de ellos y prefiriendo bregar por un lucimiento personal —que nadie puede asegurar si ha de resultarles, o no, duradero— a bregar por la concreción de un arte representativo de la argentinidad». Frente a ellos, «hay otros que, pese a ser hostigados por cierta crítica, dedican todos sus afanes a la búsqueda de su propia personalidad sin perder de vista el medio social al que pertenecen […] hacen patria al palpitar al unísono con su pueblo». Su triunfo «ha de representar también el de la verdadera cultura argentina, para la cual se vislumbran perspectivas tan halagüeñas en los momentos actuales».[74] A falta de un pasado de la música académica nacional conocido, valorado como prestigioso, compartido y subjetivizado, el folklore en tanto supuesto «presente eterno del pueblo» viene a llenar esa necesidad de un «pasado utilizable»[75] al que recurren las músicas ligadas explícitamente al universo político como invocación a un cemento identitario, a una unidad espiritual preexistente. A ello contribuye asimismo la cita de la canción patria.

Los giros de origen folclóricos, como observáramos, son tratados en esta obra con técnicas afines a las aplicadas por la primera generación de com-

---

[73] Marechal, Leopoldo. «Proyecciones Culturales del Momento Argentino», *Argentina en Marcha*, tomo 1, s.f [1947], pp. 121–136, 136. Marechal era entonces Director General de Cultura de la Nación. Dos de los mecanismos que adoptó la implementación de este programa fueron las peñas promovidas en ámbitos urbanos y las transmisiones radiales, ambos profusamente registrados por la prensa. Cf., entre tantas menciones y en diferentes cortes temporales, *Democracia*, 12–IX–1947, p. 9; 1–X–1947, p. 10; 25–V–1950, sección ilustrada, p. 7; 11–XII–1952, sección ilustrada, p. 2.

[74] Milici, Luis. «Posibilidad de un arte musical argentino de raíz folklórica», mecanografiado existente en su archivo, editado luego en *Democracia*, Rosario, 19–XI–1953. Cabe señalar que Milici había sido designado en 1950 «Jefe de folklore y artístico» por el Superior Gobierno de la Provincia en los actos conmemorativos del 137° aniversario de la Batalla de San Lorenzo. Legajo Personal.

[75] Ambas expresiones en Fauser. Annegret. *Sounds of War. Music in the United States during the World War II* (Oxford: Oxford University Press, 2013), pp. 155 y 138, respectivamente.

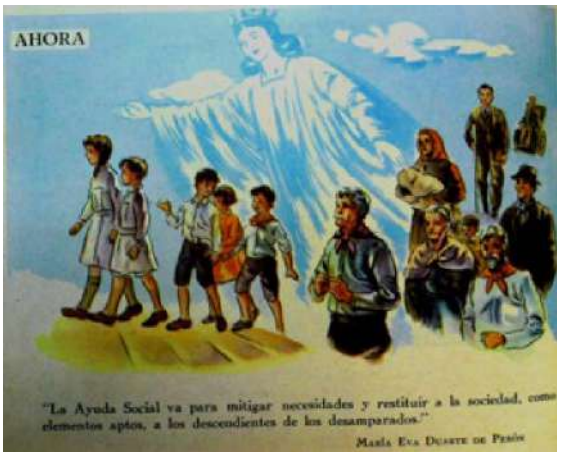


Figura 5. *La Nación Argentina Justa Libre Soberana* (Buenos Aires: Presidencia de la Nación, 1950), p. 194.

positores nacionalistas más de medio siglo atrás, ya en su curva claramente descendente, sin registrar los procedimientos contemporáneos en el trabajo con estos materiales promovidos por autores del Grupo Renovación o por Alberto Ginastera. Claro que la implementación de esos procedimientos, más exigentes y disruptivos, hubiera empañado el propósito comunicativo: la elección de las técnicas resulta así funcional al proyecto. Pero es justo precisar que el compositor permanece aquí fiel a las convicciones estéticas en que se gestó su producción previa y no adopta soluciones ocasionales u oportunistas.

El Tema de la Esperanza oficia como articulador entre los campos disfóricos y eufóricos. Su construcción responde, como observáramos, al «estilo cantable» del clasicismo definido por Ratner, en base a los tratados de Koch y Daube: se expresa en una vena lírica, tempo moderado, una línea melódica con valores relativamente lentos y ámbito melódico reducido.[76] Pleno, equilibrado, emotivo pero calmo, con leves inflexiones cromáticas en el interior de su armonía y con una textura «aérea», diseña, con el apoyo de lo que verbaliza el programa, una imagen protectora y angelical de la persona homenajeada. El violín solista que lo entona es una voz individual, que habla en primera persona al destinatario. El tema se adapta a las distintas inflexiones que atraviesa en su trayectoria. Así, su vínculo con el pueblo se manifiesta en su alianza con una especie folclórica de características expresivas compatibles —la zamba— o bien adopta acentos más afirmativos en el final del segundo movimiento, cuando lo conduce a la victoria, según el programa. Su apari-

[76] Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form, Style….*, p. 19.

ción en el movimiento dedicado a los niños actualiza el componente maternal indisoluble de las representaciones sociales de Eva: allí, el tema, desmaterializado, sobrevuela la escena infantil [Véase Ejemplo 7], como lo hace, bajo la figura protectora del hada o del ángel, en la iconografía oficial [Figura 5].

Y finalmente su aleación con el repertorio religioso en el último movimiento concreta el desplazamiento de la figura desde el lugar de la historia política, en la que es protagonista, al drama personal de su muerte. Sin embargo, no aparece aquí el *topos* del *pianto*, esa línea descendente por grado conjunto, generalmente cromático, identificable en la música europea de los últimos siglos para la expresión del lamento. Por un lado, el nombre mismo del tema —la Esperanza— hace retroceder los tópicos disfóricos; por otro, y fundamentalmente, en este caso no es el sufrimiento privado, el destino individual lo que prima, sino la dimensión política. Por eso, luego del duelo colectivo, la música no se demora en una «liturgia de la congoja»;[77] se apresura a reponer la heroína en un espacio triunfal, colectivo y trascendente, con la convocatoria a un paradigma eufórico por excelencia: el *Gloria* de la misa.[78]

Música para una religión secular

El peronismo, como otros movimientos europeos del segundo cuarto del siglo XX con características parcialmente comparables, se constituyó progresivamente en religión política para sus seguidores. La idea de una religión externa a lo estrictamente confesional, desplazada al ámbito secular, tiene una larga historia y una marcada actualidad para el estudio de fenómenos políticos del siglo XX, a partir, sobre todo, de las obras de George Mosse y luego las de Emilio Gentile. En su desarrollo, el concepto admite matices y flexiones que introducen diferencias de peso sin atacar no obstante su núcleo semántico fundamental. Así, religión política, secular, civil, laica, patriótica, nacional, son denominaciones que indican una «transfusión de lo ´sagrado´ desde las religiones tradicionales hacia los movimientos políticos de masa

[77] Gentile, Emilio. *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia Fascista* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), p. 28 [1ª., en italiano, 1993]

[78] Los textos de la época verbalizan esta construcción: «No fue una lápida de sombra la que cayó sobre su ser yacente: la luz se levantó de ella y ahora la ve nuestro amor envuelta en resplandores. Porque fue la suya una muerte destinada a transformarse en sucesiva vida del recuerdo, destinada a convertirse en gloria». *Presencia de Eva Perón* (Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, 1953), p. 71. No se consigan los autores de los textos allí incluidos.

[…] a partir de la cual cobraron vida nuevas religiones seculares» desde finales del siglo XVIII y que adquirieron el siglo XX una notable capacidad para «construir universos simbólicos propios con carácter religioso […]. Entidades de la política de masas moderna —nación, raza, clase, estado, partido, líder— requirieron y provocaron actos de devoción total que eran típicos de la devoción religiosa tradicional».[79] El estudio del culto político, de la religión laica, de los modos «de considerar el mundo a través del mito y el símbolo, de manifestar las propias esperanzas y temores en formas ceremoniales y litúrgicas»,[80] de formalizarlas a través de una particular estética de la política[81] constituyó un nuevo y eficaz enfoque para la comprensión de fenómenos históricos y culturales a los que no daban acceso los métodos de la teoría política tradicional.[82]

Es indudable que Eva fue una figura central del culto peronista y los dispositivos estéticos de distinta naturaleza concurrieron a su cristalización: «la impronta estética fue un instrumento central en la construcción del mito político de Eva: ella misma se convirtió en el mayor ícono creado por el peronismo».[83] La *Sinfonía* de Milici contribuyó a este proceso desde lo musical, con apoyo del aparato textual. «El advenimiento», título del primer movimiento, introduce ya resonancias asociadas a este ámbito: alude a «venida o llegada, especialmente si es esperada y solemne», o «ascenso de un Sumo Pontífice o de un soberano al trono».[84] La Esperanza que identifica al

---

[79] Gentile, E. *El culto del littorio*… p. 244. Una revisión actualizada del concepto en Gentile, Emilio. «Political Religion: A Concept and its Critics – A Critical Survey», *Totalitarian Movements and Political Religions*, Vol. 6, No. 1 (June 2005), pp. 19–32. Véase también Gentile, Emilio. *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*. (Milano: Laterza, 2007)

[80] Mosse, George. *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975), p. 302 [1ª., en inglés, 1974]

[81] Ibid., cap. 2, pp. 49–80.

[82] En el caso del peronismo, estos aspectos fueron desarrollados a partir de los años 80, entre otros, en estudios seminales como el de Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)* (Buenos Aires: Espasa Calpe–Ariel, 1993). Críticas recientes a los influyentes enfoques de Mosse y Gentile apuntan al supuesto privilegio excesivo acordado a la historia cultural, los mitos, símbolos, la estética, en detrimento de la historia social, la economía, las instituciones, la ideología, elementos fundantes de los regímenes estudiados. Véase Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. (México y otros: Fondo de Cultura Económica, 2012), esp. pp. 120, 122 y 136.

[83] Ballent, A. *Las huellas de la política*… p. 153.

[84] *Diccionario de la Real Academia Española*. La expresión parece haber circulado en distintos ámbitos: «Advenimiento» es el título del poema que abre el conjunto con que Antonio Nella Castro obtuvo el tercer premio en el concurso convocado por la Municipalidad de Córdoba, señalado en nota 9. *El arte glorifica*… p. 351.

tema de Eva es una de las virtudes teologales. La asociación de Eva con la santidad prolifera en la hipérbole generalizada que producen estos cultos de la personalidad. Al finalizar el acto del 17 de octubre de 1951, Perón anuncia que el día siguiente será feriado, dedicado a «Santa Evita».[85]

La asociación Eva–María —fortuitamente, los dos nombres bíblicos de la esposa del presidente— se había instalado desde tiempo antes; la encontramos, por ejemplo, en un poema de José María Castiñeira de Dios[86] publicado por la Peña Eva Perón, basado en la identidad de los nombres:

> «Eva y María están juntas en la mujer que mi voz canta […]
> Para que el hombre solitario alce su rostro hasta sus plantas
> Y vea en la luna y las estrellas, sobre la tierra de la patria
> A Eva y María, María Eva, transfigurada en la Esperanza».[87]

Durante el prolongado proceso de su enfermedad y agonía, la religiosidad popular se puso de manifiesto en oraciones colectivas, misas, celebraciones incesantes y multitudinarias para implorar por su salvación.[88] Poco después del deceso, su confesor, el jesuita Hernán Benítez, director de la revista de la

---

[85] *Democracia*, 18–X–1951, p. 2. En una sesión del Congreso del 7 de julio de 1952, Hilda Nélida Castañeira la comparó con Juana de Arco —personaje con un doble estatuto, político y religioso, ya que había sido canonizada en 1920—, junto a Catalina la Grande, Isabel la Católica e Isabel de Inglaterra, cuyas virtudes comparte y supera, ya que la esposa de Perón «las ha multiplicado, las ha elevado a la enésima potencia». Navarro, M. *Evita*… p. 308.

[86] Designado Subsecretario de Cultura de la Nación en julio de 1950, Castiñeira de Dios era entonces un escritor de reconocida participación en el peronismo desde sus comienzos. En el ámbito literario había obtenido el Premio Municipal de Literatura y fundado en 1947, junto a otros autores peronistas, la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), creada para enfrentar a la más antigua Sociedad Argentina de Escritores (SADE), firmemente opositora. Colaboraba regularmente en el suplemento literario del diario oficialista *Democracia*. Cf. *Democracia*, 5–VII–1950, p. 3.

[87] José María Castiñeira de Dios: *Alabanza* (sl [Buenos Aires]: Peña de Eva Perón, 1950). Una vez más, la invocación al nombre se liga a la esperanza.

[88] Las infinitas misas y peregrinaciones por la salud de Eva Perón comenzaron en octubre de 1951. En el área musical, algunas de las registradas incluyen la promovida por la Sociedad Argentina de Cantantes el 12–10 (*Democracia*, 2–X–1951, p. 2) y la de integrantes de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (Ibid., 24–XI–1951, p. 4). La Asociación Gremial de Artistas Líricos anuncia una misa el mismo día de su muerte (Ibid., 26–VII–1952, p. 3). Los organismos musicales públicos fueron convocados para estos actos. Así, orquesta y coros del Teatro Colón ejecutaron música sacra, *Los muchachos peronistas* y *Evita Capitana* en una misa celebrada por el sacerdote y diputado peronista Virgilio Filippo, transmitida por radio, el 20 de julio (Ibid., 20–VII–1952, p. 3). Pocas semanas antes de las celebraciones conmemorativas del primer aniversario del fallecimiento de Eva Pe-

intervenida Universidad de Buenos Aires y encendido orador en algunas de las misas mencionadas, expresó: «Esta gran samaritana del Cuerpo Místico de Cristo, como era de prever, había de caer herida en el ejercicio heroico de la caridad. Por eso la vemos aureolada con claros destellos de martirio».[89] El autosacrificio se suma al conjunto de atributos ligados a la santidad. La devoción por Eva emergió en vastos estratos populares, al punto que el Sindicato de Obreros de la Alimentación reclamó al Papa Pio XII el 31 de agosto, solo días después de su muerte, la beatificación.[90] Luego de los quince días de velatorio, los rituales fúnebres se prolongaron durante meses en todos los espacios imaginables, a los que asistían con sincero pesar sus fieles, y por implacable coerción los demás.

En esta contemporaneidad del texto estético y el texto social, la obra de Milici recoge significados vigentes en vastos sectores de la Argentina de la época y los transpone con los recursos de la retórica musical. Su sinfonía, en tanto correlato especular y dócil a las expectativas del público contemporáneo, proyecta los rituales del espacio público a la sala de concierto y propone una equivalencia entre las oraciones de las masas y las incluidas en el final de la obra. El autor contaba para eso con un entero aparato ya constituido, el *topos* de lo religioso, que traslada intacto de la esfera del catolicismo al nuevo culto político, concentrado en el movimiento final. No solo las letanías tradicionales a la Virgen María, como observáramos, se entonan sobre el tema de Eva,[91] sino que el dispositivo musical completo se apropia de recursos arcaizantes en relación con el estilo «clásico», en fugados característicos de la música religiosa, al igual que la apoteosis sinfónico–coral conclusiva, con el texto del *Gloria* también vehiculado por el Tema de la Esperanza.[92] Este «tránsito a la inmortalidad», según una expresión generalizada en

---

rón (véase infra, p…), Luis Milici completaba su *Sinfonía* y se le otorgaba el premio en el concurso correspondiente.

[89] *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, IX, 1 (julio–setiembre 1952), p. 20.

[90] Sirvén, P. *Perón y los medios*…, p. 194 [1ª. 1984].

[91] Algunas de las perífrasis con que las letanías nombran a la Virgen María eran usadas habitualmente para referirse a María Eva Duarte, incluso en ámbitos inesperados: «Estrella de la mañana» —*Stella matutina*— era el nombre adoptado por un equipo de fútbol infantil que representaba a Santa Fe en los campeonatos argentinos «Evita». *La Capital*, 12–II–1953, p. 2.

[92] El compositor tenía, probablemente por su vinculación con la práctica coral, probada experiencia en el terreno de la música religiosa. En 1941 fue el director oficial del Coro Polifónico en la Coronación de la Santísima Virgen del Rosario (*Curriculum* impreso, s.f., archivo del compositor). Un decreto del Cardenal y obispo diocesano de Rosario, Dr. Antonio Caggiano, lo designó Miembro de la Comisión de Música Sagrada del V° Congreso Eucarístico Nacional presidida por el Presbítero Luis Ángel Machado. Carta a Luis Milici, 23 de

la época[93] coloca definitivamente a la protagonista en una dimensión trascendente, religiosa. Si este movimiento representa la muerte y resurrección de Eva, entonces su modelo simbólico es el de la misa, una misa secular que se expresa por la cooptación de símbolos y materiales de la liturgia católica.

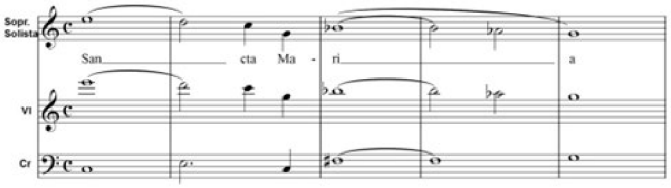
A esta alianza se suma un componente decisivo: la imagen de Eva como sinécdoque de la Patria. El compositor se vale del Himno Nacional para hacerlo presente. Así, en el final de la obra, en uno de los momentos de menor densidad textural se produce el de mayor condensación simbólica. El tema «abstracto» de la Esperanza, que representó a la homenajeada a lo largo de la obra, se encarna y verbaliza en el *Sancta Maria* (soprano y violín), superpuesto al del Himno (corno) hasta fundirse en una misma nota [Ejemplo 10]. Se sueldan así los componentes sagrado y profano para configurar el *cluster* semántico Eva–Virgen María–Patria, cuyo correlato gráfico encontramos en la iconografía de la época: el retrato de Eva con los atributos de la Virgen y el claro predominio de los colores patrios con los que coincide la vestimenta [Figura 6].

Este núcleo incandescente derrama sentido en todas direcciones: ilumina retrospectivamente el pasado de la obra e instala el mito hacia el futuro. Mediante este juego de superposiciones y desplazamientos metonímicos, la letanía —*Sancta Maria Ora pro nobis* que modela esta sección— adquiere así el peso de una doble oración: se ruega a la Virgen por la curación de Eva, y a la propia Eva por el pueblo argentino, igualados en la espera de una intervención salvadora.

---

agosto de 1953, «Año Santo, Eucarístico y del Libertador General San Martín», firmada por Jorge López, Secretario del Obispado. Archivo del compositor.

[93] El anuncio oficial de la muerte, el 26 de julio, fue en realidad más escueto: «*Cumple la Secretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, el penosísimo deber de informar al pueblo de la República que a las 20:25 ha fallecido la señora Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación.» Los medios radiales y gráficos, sin embargo, difundieron rápidamente expresiones como* «Entró a la inmortalidad la Sra. María Eva Duarte de Perón». Entre los innumerables textos de la época que reiteran estas representaciones se encuentra *Canto para la Virgen Prometida*, de Rafael Jijena Sánchez, algunos de cuyos versos rezan: «En el cielo antiguo de la Hagiografía/ asoma una estrella/ una estrella nueva/ como rosa abierta/ para Santa Eva/ la santa argentina/ que entró ya en los mundos/ de la Eternidad…» Monti, Antonio (ed.). *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954) p. 84. En la misma colección (p. 69) se encuentra el poema *Eva Perón*, del compositor Juan Francisco Giacobbe, director entonces del Conservatorio Nacional.



Ejemplo 10. Milici, *Sinfonía 'In Memoriam'* , quinto movimiento, cc. 90–94.

Figura 6. Retrato de Eva Perón, 1952.[93]

El Himno establece el estatuto cívico, estatal de la Patria o de la Nación.[95] Las dimensiones, la ubicación como primer tema del Allegro inicial y el tratamiento que allí recibe ponen en evidencia la importancia acordada a ese

[94] Imagen ideada en 1952 por Napoleón Sollazo, realizada por Ermete Meliante, impresa y distribuida por el Sindicato de Vendedores de Diarios y Afines. Información e imagen en Miremont, Gabriel. *La estética del peronismo 1945–1955* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2013), pp. 56–57. Reproducida con autorización del mencionado Instituto. La representación de Eva Perón mediante la imagen de la Virgen fue persistente en el peronismo. Aparece como Virgen del Amparo en un afiche electoral del peronismo en 1972, reproducido en Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), p. 64.

[95] Diferenciar estas categorías resulta difícil y de escasa utilidad, ya que su uso depende del contexto y sus referentes admiten con frecuencia relaciones de complementariedad. Ha sido señalado, en una primera aproximación, que «el patriotismo generalmente implica alguna especie de acción, mientras que el nacionalismo sugiere compromiso ideológico». Kelly. Barbara. «Introduction. The Roles of Music and Culture in National Identity Formation», Kelly, Barbara (ed.). *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939* (Rochester: University of Rochester Press, 2008), pp. 1–14. La autora otorga créditos a Steven Huebner por esas distinciones.

material. Precedido por la incertidumbre de los compases previos, instala así el «tópico del tema glorioso», que corresponde «a la enunciación de una temática mayor. Aparece luego de una espera prolongada que ofrece un optimismo estratégico».[96] Por otra parte, la Nación, en el sentido romántico y esencialista que planea en el discurso de la época, aparece, una vez más, por vía del folklore, que deviene así, en el contexto, «regionalismo politizado».[97] La música folclórica que impregna la obra oficia de nexo entre las significaciones ligadas a los dos ideologemas centrales que aquí analizamos: el de la Nueva Argentina y el del peronismo como religión secular. La estrategia artística se completa con la monumentalización de la escala: en el género, el estilo, la plantilla, la duración —unos tres cuartos de hora—, el aparato inter y paratextual, las situaciones de ejecución.[98]

Íconos, índices, trayectorias

Además de los tópicos constituidos, otros materiales de la obra colaboran en tanto íconos e índices con la afirmación de los campos semánticos mediante otros mecanismos. Así, el doblar de las campanadas que replican la hora del deceso de Eva Perón, insertas en el clima sombrío de un tópico disfórico y seguidas de las letanías constituyen el momento clave de la liturgia de la muerte. El comienzo del Himno, que es también el de la obra, lo ejecuta el corno solo, con lo cual suma al referente patriótico su valor indicial de llamada o convocatoria,[99] con acentos épicos, confirma-

---

[96] Kremer–Marietti, Joseph François. *Les grandes topiques musicales. Panorama d'un parcours anthropologique* (Paris: L'Hartmann, 2012), p. 17 [1ª. 1994].

[97] Antliff, Mark. *Avant–Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909–1939* (Durham and London: Duke University Press, 2007), p. 43

[98] Podría decirse que la obra, en este sentido, se corresponde con «la monumentalización a la que el Régimen peronista sometió al cuerpo de Eva después de su muerte, [que] tendría dos soportes principales: la sacralización de su imagen, de acuerdo a la narrativa cristiana […] y el trabajo de estetización de su cadáver, en el proceso de embalsamamiento». Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* (Rosario: Viterbo, 2006), p. 201.

[99] Interesa constatar la insistencia en la canción patria inserta en otras obras del mismo período. Aparecen fragmentos de la misma en la *Marcha de la Constitución y de la Libertad* (1945) de Juan José Castro y Cupertino del Campo; en el *Canto a San Martín* (1950) de Julio Perceval y Leopoldo Marechal; en el poema sinfónico *1950* de Joaquín Clemente, dedicado a Perón (partitura consultada en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). El Himno, por otra parte, se incluyó en la batalla simbólica pública entre diferentes sectores en los comienzos mismos del peronismo

dos al final de primer movimiento por la adición del resto de los metales en una fanfarria triunfal. La pieza edifica entonces capas de sentido sucesivas o superpuestas que requieren la complicidad del oyente para desentrañarlo. Van desde un naturalismo icónico (campanadas) a la retórica patriótica (himno), nacionalista (folklore) y católica (letanías finales), junto a materiales más neutros, asociados en todo caso afectivamente a su referente (diseño del Tema de la Esperanza), en un montaje de las tecnologías de representación sobre una de las formas más prestigiosas de la tradición culta: la sinfonía, sus códigos y jerarquías.

Otros modos de significación son suscitados no solo por la configuración específica de los materiales sino también por su localización en el devenir de la obra, el desarrollo al que son sometidos, la temporalidad que diseñan y sus consecuencias en la agencia narrativa.[100] En la obra que nos ocupa, los tres movimientos centrales instalan tópicos paradigmáticos que contribuyen a la construcción general de sentido pero resultan relativamente estáticos, homogéneos en si mismos, en relación con un eventual conflicto interno.[101] A los movimientos externos, en cambio, le son confiadas las funciones narrativas fundamentales, la evolución argumental y se convierten así en los pilares dramáticos de la acción.

---

y atravesó toda la década. Nos ocupamos de este tema en varios de los capítulos de este libro, así como en *Música y militancias en Buenos Aires 1945 y 1955.* (Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2021)

[100] «*Agential narrative*» es el concepto propuesto por Almén y Hatten para definir las obras marcadas por actores y estrategias que generan procesos narrativos, diferenciadas de aquellas que carecen de ellos (*non–agential narrative*s). Almén, Byron / Hatten, Robert. «Narrative Engagement with Twentieth–Century Music: Possibilities and Limits», Klein, Michel / Reyland, Nicholas (ed.). *Music and Narrative since 1900* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), pp. 59–85, esp. 60. Esta consideración de los códigos estilísticos temporales y sus consecuencias retóricas fueron anticipados por Kofi Agawu ya en 1991. Seguimos aquí las consideraciones generales sobre la economía entre materiales, localización en los esquemas formales y temporalidad de los tropos propuestas por Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1994), cap. V, esp. pp. 120 y ssgg.; Hatten, Robert. «The Troping of Temporality in Music», Byron Almén, Byron / Pearsall, Edward (eds.). *Approaches to Meaning in Music* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2006), pp. 62–75, y Caplin, William A. «On the Relation of Musical Topoi to Formal Function», *Eigtheen–Century Music*, 2/1 (2005), pp. 113–124.

[101] Aunque la idea de ascenso al triunfo de los humildes, manifestado por la breve aparición del Tema de la Esperanza, incluya un elemento que moviliza internamente el contenido general del segundo movimiento, su incorporación fluida y sin quiebres en el tejido de la pieza hacen que ésta se integre con mayor pertinencia a este conjunto que al de los movimientos extremos.

Uno de los motores centrales responsables de la discursividad de la pieza es el Tema de la Esperanza. Previsiblemente, este material que representa a Eva Perón, destinataria del homenaje, aparece ampliamente jerarquizado mediante múltiples recursos. El primero de ellos reside en lo estructural, por la extensión y pregnancia del gesto melódico y por su apelación emotiva en los códigos estilísticos y expresivos preexistentes, en su primera aparición. En ella, además, la disrupción ocasionada por la inserción de una idea contrastante que quiebra la orientación general del material, proveniente de otro registro —el folclórico, en este caso—, enfatiza su importancia.[102] En segundo término, recordemos que este tema se presenta después del cierre de la exposición en el primer movimiento. La «irregularidad», marca generadora de una impronta diferencial —*markedness*, en términos de Hatten tomado de la lingüística—[103] de colocar un tema de esta envergadura en el desarrollo acrecienta su peso semántico y actúa al mismo tiempo como compensación: situado en la dominante, opuesto en carácter y textura al primer tema, funciona como verdadero segundo tema de la lógica sonatística, pero relocalizado y en reemplazo del debilitado segmento que ocupa ese lugar en el interior de la exposición, el llamado Tema del Pueblo. Luego, su relevancia se consolida por insistencia; actúa en cuatro de los cinco movimientos de la obra y afirma así los lazos cíclicos que los vinculan. Si bien su identidad se mantiene siempre reconocible, es el material temático que más se desarrolla en la escala general de la pieza, en la cual asume distintas coloraciones expresivas. Y finalmente su jerarquía se revela a pleno cuando carga con un texto religioso en el movimiento final —único material temático al que se le sobreimprime voz y palabra—, primero en latín y luego en castellano, completando así el desplazamiento de configuración temática estructural a contenido semántico explícito. El pasaje hacia la mayor transparencia de la intención culmina el proyecto didáctico y espectacular. Además de reforzar la trascendencia del tema en si, estos procedimientos compensan su ausencia de iconicidad, su carácter más convencional, para facilitar así su comprensión e inteligibilidad en la situación comunicativa y de identificación.

Los movimientos extremos, decíamos, son los más complejos, dinámicos y evolutivos tanto en lo gramatical como en lo semántico, los más comprometidos al mismo tiempo con la historicidad interna de la obra y la externa de sus correlatos. Ambos movimientos duplican de manera especular las dos

---

[102] Comportamiento general estudiado en Pearsall, Edward / Almén, Byron. «The Divining Rod: On Imagination, Interpretation, and Analysis», en Almén B., Pearsall, E. (eds.). *Approaches to Meaning…*, pp. 1–10, 7.

[103] Hatten, R. *Musical Meaning in Beethoven…*

trayectorias paralelas y complementarias que resumen el nudo argumental de la pieza. Se trata del lento ascenso hacia el triunfo político y social de la heroína en el primero, y su travesía de la enfermedad y la muerte hacia la gloria en el último, lo cual se resuelve mediante una doble economía, estructural y simbólica: los mismos tópicos disfóricos/eufóricos se aplican a la historia política, en el primer tiempo, y a la historia personal en el último. Comparten la llamada del Himno que cobija ambos registros, a la que suceden sendos episodios fugados, un recurso a la «venerable autoridad» de los «estilos doctos derivados del barroco» (*Baroque–derived learned styles*):[104] uno, orquestal, sobre el motivo de la canción nacional, en representación de la Patria; el otro, vocal, sobre una letanía, en representación de la Religión. La culminación de cada uno de ellos se consuma a través del Tema de la Esperanza, que enfrenta y vence los obstáculos contingentes en el comienzo y trasciende a la muerte en la glorificación final, en un proceso que conduce de la historia al mito.

Se perfila de esta manera un arco dramático clásico provisto por la historia misma y su absorción en el relato: situación conflictiva, aparición del protagonista, triunfo y caída por el destino trágico, apoteosis en otra dimensión. Como la marca de agua en un papel, emerge el periplo arquetípico del héroe estudiado por Joseph Campbell, representado aquí solo por algunas estaciones paradigmáticas; otras no son imprescindibles para el cumplimiento del ciclo o no necesitan exponerse porque están implícitas, tácitas, en la memoria colectiva de los hechos, más aún aquellos tan inmediatos para los primeros públicos de la pieza.[105]

---

[104] Hatten, R. «The Troping of Temporality in Music»…, p. 66. Ratner, siguiendo a Koch, opone el estilo estricto y docto (*strict and learned style*), asociado con la música religiosa, basado en el contrapunto imitativo, el canon o la fuga, al estilo galante o libre (*galant, or free style*). Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*, pp. 23–24.

[105] Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Mendian Books, 1956). Campbell previene, sin embargo, sobre los riesgos de transponer mecánicamente los grandes ciclos míticos de la cultura universal a la actualidad en su capítulo final, aunque sugiere posibles reinterpretaciones.(Ibid., «The Hero Today», pp. 387–391).

8. Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera

La pampa no es exclusivamente el medio físico, sino incluso ya una definida modalidad o estructura existencial del hombre argentino: vale decir que es también pampa espiritual. Ella es el plano horizontal sobre el que se proyecta y despliega su ser (…) no es nuestro hombre, sino la pampa, la esencia de la realidad, de su realidad misma, el constituto de su estructura ontológica.[1]

Cada vez que crucé la pampa o viví en ella por un tiempo, mi propio espíritu se inundó de impresiones cambiantes, ya alegres, ya melancólicas, algunas llenas de euforia y otras de una profunda calma. Desde mi primer contacto con la pampa, despertó en mí el deseo de escribir una obra que pueda reflejar esos estados de mi espíritu. Ya en algunos momentos de mi ballet Estancia el paisaje aparece como el verdadero protagonista, imponiendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes. Sin embargo, mi deseo fue el de escribir una obra puramente sinfónica, gobernada por leyes de estricta construcción musical, pero cuya esencia participaría de mis sentimientos subjetivos.[2]

---

[1] Astrada, Carlos. *El mito gaucho* (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948), p. 14.

[2] Alberto Ginastera, en Chase, Gilbert. «Alberto Ginastera: Argentine Composer», *The Musical Quarterly*, vol XLIII, 4 (october 1957), pp. 439–460, 445.Todas las traducciones son nuestras. Sobre las Fuentes escritas de y sobre Ginastera la referencia es Schwartz–Kates, Deborah. *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide* (Nueva York y Londres: Routledge, 2010).

Estas manifestaciones producidas por dos representantes significativos de, respectivamente, la filosofía y la composición musical argentinas hacia mediados del siglo XX definen un territorio de afinidades que incitan a profundizar sus consecuencias. Ambos textos emergen durante el primer peronismo, del cual Carlos Astrada fue, en los primeros años, su representante más destacado en el campo filosófico. Alberto Ginastera, proveniente de otras franjas del campo cultural de la época, no adhirió a ese movimiento; fue más bien destinatario de sus arbitrariedades,[3] aunque encontró en algunos de esos espacios acogida circunstancial para su vocación por la gestión institucional. Su desarrollo artístico, aun con dificultades, no fue obstaculizado por las políticas gubernamentales.

La pampa como eje vertebrador de esta convergencia se proyecta al título de una serie de composiciones que Ginastera denominó precisamente *Pampeanas*, constituida por tres piezas instrumentales: la primera, op. 16 para violín y piano (1947); la segunda, op. 21 para chelo y piano (1950) y la tercera, op. 24 (1954) para orquesta. Rodeado por un conjunto de textos que procesan las concepciones filosóficas de su maestro Martin Heidegger, *El mito gaucho* (1948) concentra en ese momento las preocupaciones de Astrada por fundar una ontología local en la que convergen los poderes de la tierra, la historia y el mito, y cuya sede es el paisaje pampeano. Ese espacio se instituyó desde comienzos del siglo XIX como emplazamiento simbólico e ideológico de la Nación, escenario en que cada generación iría depositando sucesivamente, como capas geológicas superpuestas, sus respectivos proyectos, obsesiones políticas, utopías y desencantos.

---

[3] Las relaciones de Ginastera con el peronismo fueron contradictorias. Exonerado en 1945 de su cátedra en el Colegio Militar de la Nación por firmar un manifiesto democrático y aprovechando la obtención de una beca Guggenheim se trasladó a los Estado Unidos. Allí publicó en 1946 un texto en *Modern Music* sobre la temporada musical argentina del año anterior con un título significativo en relación con el momento político, en el cual informa que las sociedades musicales tuvieron escasa actividad, o ninguna, como el Grupo Renovación, y espera que la situación política se aclare en 1946. Ginastera, Alberto. «Political Shadow in Argentine Music», *Modern Music* 23(1) (1946), pp. 64–65. Pero en 1949 fue nombrado Director del recientemente creado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la provincia de Buenos Aires, durante la gobernación peronista de Domingo Mercante, inaugurado el 18 de mayo de 1949 en La Plata (*Democracia*, 19–V–1949), p. 5. Dejado cesante en 1951, se lo reincorpora luego de la caída de Perón. Fue jurado de concursos y disertante en espacios oficiales en numerosas ocasiones, sus obras no tuvieron dificultades sustanciales para ser ejecutadas y buena parte de su música para cine fue compuesta en la década peronista, para films cuyos directores y sellos coincidían frecuentemente con el oficialismo.

Intentamos aquí una puesta en relación de estas dos series, reflexión filosófica y creación musical, ancladas en *El mito gaucho* y las *Pampeanas*, flanqueadas a su vez por materiales complementarios, que permitirán renovadas bifurcaciones y consecuencias. Cada una de las disciplinas tematiza, con sus propios recursos, un espacio común en la misma época. Ambas constituyen puntos provisorios de llegada de prolongadas tradiciones que incluyen, con distintas inflexiones, por una parte, la literatura del Salón literario en torno de 1837 —«umbral escriturario de un paisaje que poco a poco se irá construyendo como tradición»—,[4] los ensayos sarmientinos, la épica de Martín Fierro, la literatura de Lucio V. Mansilla, Eduardo Gutiérrez, Rafael Obligado, Joaquín V. González, Eugenio Cambaceres, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, las reinterpretaciones vanguardizantes de Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges, la ensayística de interpretación nacional de Manuel Gálvez, Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea, para mencionar solo unos pocos ejemplos. Por otra parte, y en un listado igualmente incompleto, desde fines del siglo XIX la música del llamado primer nacionalismo —Alberto Williams, Julián Aguirre, Arturo Berutti— hace eje en especies y materiales folclóricos de la llanura central como significante privilegiado del país, en muchos casos revelado en los títulos mismos de las piezas. Establece así un paradigma de articulación estética entre música y nación en el que se vuelcan luego obras de Felipe Boero, Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi o Carlos Guastavino, para procesarse con procedimientos de la modernidad en Juan José Castro o Luis Gianneo, así como en numerosas piezas del mismo Ginastera. Podría conjeturarse que una parte significativa de la cultura argentina está atravesada por un deseo de pampa.

La relación que tratamos de establecer entre estos dos protagonistas no es de índole fáctica; al menos no disponemos de pruebas documentales de que lo sea, a pesar de unas pocas verbalizaciones del compositor y afirmaciones escasas sobre música del filósofo: nada indica, hasta ahora, que haya habido diálogo ni repercusiones recíprocas de sus realizaciones en esos años. Se trata entonces de una indagación a partir de lo inmanente de las obras, suscitada por la recurrencia, solidez y contemporaneidad de ese núcleo conceptual, sensible y metafórico que convoca a una escucha transversal, migrante, entre

[4] Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993), p. 39. Desde ese comienzo, su ejemplar recorrido de la pampa literaria, que incluye las figuras paradigmáticas que consignamos luego, culmina en los textos contemporáneos de Piglia, Saer y Aira, a los que agregaríamos, por nuestra parte, los de Gabriela Cabezón Cámara (*Las aventuras de la China Iron*, 2017) y *Los llanos* (2020), la bella novela de Federico Falco, como marca de la continuidad del tópico.

estos dos universos de sentido; un ejercicio interpretativo sobre un conjunto restringido de objetos que se glosan mutuamente.

Se imponen algunas consideraciones metodológicas. La primera de ellas concierne a la elección de obras con títulos explícitos, referenciales, es decir, que exceden el anonimato del nombre propio[5] —género, opus, número—, la opacidad semántica. En este orden, entendemos el título de una objeto artístico como «su manera de ser en la lengua, su doble verbal»,[6] uno de los estratos textuales que la obra corporiza, que «nunca es redundante en música por la heterogeneidad de los lenguajes en presencia», la distinta materia que introduce.[7] Una de sus funciones es la de persuasión: orientan la escucha, circunscriben la polisemia a los campos de significación que sugieren.[8] Si bien es relativamente autónomo, resulta, como señala Escal, tributario de la situación y circunstancias del discurso, remite a otros títulos, por lo que hay que reubicarlo en la sociabilidad de su tiempo, en «la práctica colectiva de titulado».[9] El «título metafórico», agrega Stefani, «es un notable impulso a la interpretación», capaz de colocar a la música en el «proceso de semiosis continua que la pone en conexión con todo el universo cultural».[10] Las piezas de Ginastera portan como subtítulos «rapso-

---

[5] Véase Stefani, Gino. «Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Vol. 10, N° 4 (1976), pp. 596–616.

[6] de Biasi, Pierre–Marc. «Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art», en De Biasi, Pierre–Marie/ Jakobi, Marianne/ Le Men, Ségolène (dir.). *La fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art*. (Paris: CNRS Éditions, 2012), pp. 29–94, p. 67.

[7] Escal, Françoise. *Aléas de l'oeuve musicale* (Paris: Hermann, 1996), p. 185. Escal desglosa las múltiples circunstancias que presiden la adjudicación de títulos, entre ellas, la impostura o las vicisitudes de la circulación o el mercado. La referencia al espacio pampeano en los títulos ginasterianos, aunque puedan obedecer a razones de esta naturaleza, o a la conveniencia estratégica del toque exótico para el mercado internacional comanditario de estas obras, es índice de una consecuente voluntad referencial, reiterada desde sus primeras obras y sostenida por breves textos ocasionales que conocemos de él. El hecho de unificar bajo el nombre de *Pampeanas* piezas de contenido y alcance estético considerablemente diversificado señalan sucesivos y solidarios intentos de relación musical con ese entorno.

[8] Sobre las funciones que cumplen los títulos la referencia ineludible son las investigaciones de Gérard Genette. Véase, en particular, Genette, Gérard. *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).

[9] Brogniez, Laurence/ Jakobi, Marianne. «Introduction», en Brogniez, Laurence/ Jakobi, Marianne/ Loire, Cédric. *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*. (Lyon: Fage Éditions, 2014), pp. 4–11, p. 9.

[10] Stefani, Gino. *La competenza musicale* (Bologna: Clueb, 1982), p. 178. En este sentido, el título «extrae su sentido y su valor del vínculo colectivo y diversificado que construye con todos los otros títulos del corpus al que pertenece», integrado así a un sistema connotativo que remite a «lugares comunes de la cultura». de Biasi, P–M. «Fonctions….», p. 51.

dia», las dos primeras, y «pastoral», la tercera; indican así su pertenencia a géneros corrientes en la historia internacional de la música. En cambio, el titulo, seriado —*Pampeanas*— inscribe una diferencia en ellos, le imprime una marca contextual que las radica en un espacio geográfico–cultural particular y se proyecta hacia las connotaciones subjetivas y emocionales que ello suscita. Las alusiones a ese espacio, además de constituir ya un acervo nutrido y afianzado en la música argentina de la época, aparecen en otras piezas de Ginastera; no hay razones contundentes entonces para descartar la presencia de esas asociaciones en el proceso de composición y recepción de estas obras. En última instancia, aceptar esta convención es condición sine qua non para los desarrollos que siguen.

Dado el profuso repertorio que alude, con distintas denominaciones, a este paisaje en sus títulos —de las colecciones de *Aires de la pampa* de Alberto Williams (1893–1919) a *Pampeano* (1952) de Carlos Guastavino, para mencionar solo dos ejemplos existentes hasta los años de composición de las piezas de Ginastera— la restricción a este ciclo de *Pampeanas* resulta drástica, pero tiene la ventaja de concentrar y homogeneizar el corpus para ensayar en él operaciones potencialmente extensibles a otros repertorios. Estas se ejecutan, además, sobre aquellos aspectos de las obras que lo habilitan. No se trata entonces de un análisis integral de las mismas, sino de lo que retienen los filtros conceptuales que se aplican. El mismo principio rige para el diálogo con los textos de Astrada.

Como en otros momentos y contextos, en las propuestas de los nacionalismos son los intelectuales de las urbes quienes erigen en una geografía rural, considerada originaria y no contaminada, la roca en la cual anclar las esencias patrias. «La literatura visita el campo pero vive en la ciudad», escribe Sarlo;[11] también la música. Si, como sostiene Astrada, «lo telúrico (…) viene determinando desde su *humus* originario al hombre en su ser y en sus empresas»[12] y el paisaje configura a quienes viven en él hasta, en el caso de la pampa, totalizar la representación de la nación, ¿de qué manera lo hace en los habitantes urbanos y cosmopolitas que desde las grandes capitales edifican sobre él sus especulaciones intelectuales y sus obras artísticas?

La experiencia de Williams en y con la pampa desde finales del siglo XIX es, aunque intermitente y ficcionalizada, concreta, a juzgar por sus escritos. La verosimilitud de sus relatos sobre incursiones en las estancias bonaeren-

---

[11] Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995), p. 22. Indica además que los mitos también provienen de la ciudad: «el campo como lugar del origen nacional es un mito urbano» (Ibid., p. 23).

[12] Astrada, Carlos. *Tierra y figura* (Santiago del Estero: Ameghino, sf [1963]), p. 10.

ses se sostiene por su pertenencia a una clase social entre cuyos miembros se contaban antiguas familias de propietarios rurales. La de compositores posteriores, como Castro o Ginastera, no lo parece, a menos que tomemos en cuenta la posición de Buenos Aires en el cercano campo en que se asienta y desde el cual puede incidir en la construcción de sus subjetividades espaciales; o bien, eventualmente, los límites difusos entre campo y ciudad, poetizados por Borges.

El paisaje vivencial de Astrada antes de la escritura de *El mito gaucho* es, básicamente, el de las sierras de su Córdoba natal, sucedido por las del sur alemán donde realiza sus estudios, antes de radicarse en las ciudades de la llanura argentina. Pero sería erróneo buscar un fundamento exclusivamente fáctico para estas obsesiones. La experiencia empírica personal, si bien constituye una mediación poderosa entre la realidad y los imaginarios sociales e individuales que convoca, no es determinante. Más que con la materialidad de la tierra, ellos sintonizan sobre todo con un cuerpo de textos y obras musicales trabajados ya por el productivo cruce de lo rural y lo cosmopolita, lo arcaico y la contemporaneidad, lo folclórico y lo culto, de prolongado arraigo a través de generaciones de argentinos: es desde ese suelo discursivo y sonoro que producen su propia pampa, especulativa y sensible.

Para ello, es preciso abandonar también el contenido predominantemente escópico asociado al paisaje, la «contaminación y saturación icónica» constitutiva de sus estereotipos.[13] Las manifestaciones de Ginastera sobre su *Pampeana* orquestal indican que se trata de un espacio investido por la subjetividad del músico, próximo así de las categorías de «geografías emocionales» o «cartografías del sentimiento» propuestas por Joan Nogué y Anne Gibbs, respectivamente,[14] avances notables de la geografía cultural en relación con el espacio físico, contemporáneas asimismo de las preocupaciones por la «construcción ficcional del territorio»[15] de la arquitectura actual. Asimismo, es preciso tener presente el papel de los públicos en la decodificación, captura o no de los sentidos —espaciales, en este caso— que la obra dispara, ligados a su competencia como oyentes situados en un horizonte cultural definido.

---

[13] Nogué, Joan. «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales», Luna, Toni / Valverde, Isabel (dir.). *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, sf. [2010]), pp. 25–41, 36.

[14] Nogué, J. «Paisaje y Comunicación…», cit.; Gibbs, Anne. «Cartographies of Feeling: another tango in Paris», *Emotion, Space and Society*, I, 2 (December 2008), pp. 102–105.

[15] Ayerra, Fabio. «La construcción ficcional del territorio» (conferencia dictada en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 12–VII–2018), inédita.

Como es obvio, la filosofía y la música disponen de muy distintos recursos y capacidades referenciales para aludir a lo que por comodidad o economía llamamos pragmáticamente «realidad» y a sus «representaciones»,[16] asimetría radical derivada de su pertenencia a los universos de las prácticas discursivas y no discursivas, respectivamente, que dificulta cualquier aproximación simplista a sus posibles vasos comunicantes, rechaza todo empeño en relacionarlas término a término y se somete al riesgo del mallarmeano «demonio de la analogía». No obstante, como «el sonido musical es exterior a nuestros dos principales sistemas de representación: las palabras y las imágenes (…) el sonido solo refiere al mundo a través de la analogía, por lo cual no puede hablarse de ella sin recurrir a la metáfora (salvo en los escritos técnicos)».[17]

Componer la pampa

Desprovistas del poderoso sostén que otorga la palabra, la imagen o las estructuras narrativas externas, estas obras instrumentales apelan a códigos y tecnologías de representación que podrían desglosarse, a efectos analíticos, en al menos tres órdenes, interdependientes: en primer lugar, las configuraciones expresivas generales asociadas al paisaje en pactos de recepción, verbal y sonora, largamente cristalizados; luego, al uso de materiales provenientes de especies folclóricas de esta región o identificados con ella, y finalmente, los lazos establecidos entre estructura y significado provenientes de obras previas del compositor en las cuales el soporte narrativo hizo explícito el referente.

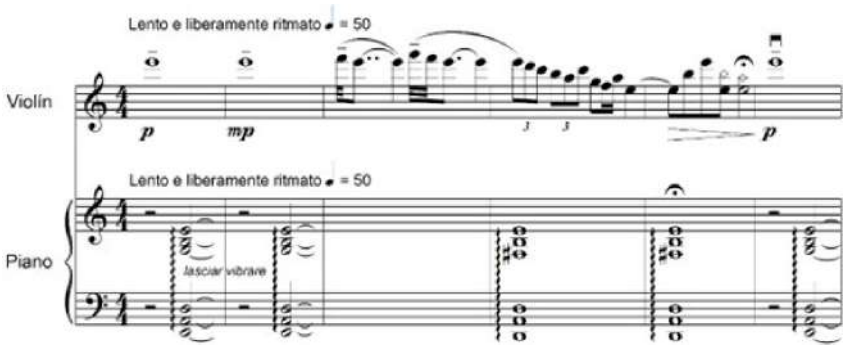
Para Astrada, «el hombre argentino, hombre pampeano (…) es constitutivamente un ser de la lejanía (…) Todo su ser es, en ocasiones, no infrecuentes, una sombra en fuga y dispersión sobre su total melancolía, corre-

[16] Desde luego, una primera operación en este sentido es descartar cualquier tentación realista de relación entre el mundo y los textos, o «los sonidos y las cosas», si se nos permite la paráfrasis de un título célebre. En un trabajo anterior, adheríamos a posiciones teóricas de inspiración lacaniana, que admiten la referencia artística a la realidad externa solo en el plano de la simbolización, de la mediación del lenguaje, de lo que el discurso constituye como vínculo en el encadenamiento de significantes. Cf. Corrado, Omar. «Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas», *Revista Argentina de Musicología*, 13 (2013), pp. 91–130.

[17] Accaoui, Christian. «Les diverses formes de la métaphore et de l'analogie en musique», Taillandier–Guittard, Inès (dir.). *Métaphore et musique.* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015) pp. 13–40.

lato espiritual de la infinitud monocorde de la extensión».[18] Este registro de la distancia, el vacío, la tristeza y el enigma hegemoniza el *pathos* pampeano: «Somos hombres de la pampa y llevamos adentrados su desolación y su misterio (…) El vago contorno pampeano es el contorno mismo de nuestra intimidad, la atmósfera despoblada y yerta que nuestros contenidos expresivos deben transponer antes de llegar a los seres y a las cosas».[19] Luego de examinar las interpretaciones de Sarmiento sobre el paisaje, Astrada concluye: «Como consecuencia de la dispersión en que flota, invade al habitante de nuestras llanuras la melancolía, que es asimismo un plano horizontal recorrido, en fuga, por el devaneo imaginativo (…) El hombre argentino, en su inacabable deslizarse sobre el plano de la melancolía es, en sentido particular, un metafísico de su propio destino».[20]

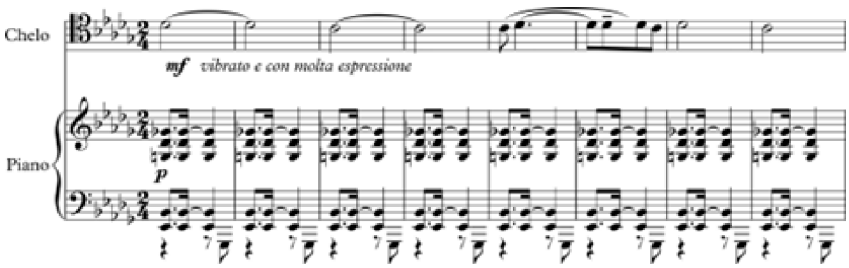
Las *Pampeanas* de Ginastera están habitadas por este registro. Domina, estratégicamente, los comienzos de las tres piezas, que destilan así una expresividad concentrada, modulada hacia otros horizontes en sus desarrollos. Se inician en un tempo lento y fraseo libre, *piano*, con sonidos prolongados, detenidos en una nota *pivot* de donde surgen y al cual llegan melodías extensas, en diversas variantes de modos menores, con predominio del frigio. La densidad es tan escasa que, en la primera de ellas, acentuada por la apertura registral y el consiguiente efecto de espacialidad, evoca una sensación de vacío (Ejemplo 1). Enuncian un canto elegíaco, reconcentrado, reflexivo, con puntuaciones o ecos igualmente escuetos, en particular, en las piezas impares.



Ejemplo 1. *Pampeana N° 1,* comienzo.

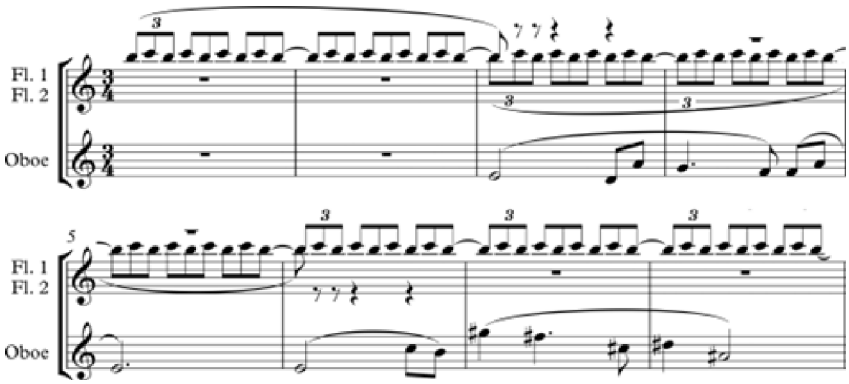
[18] Astrada, C. *El mito gaucho*…, p. 11.
[19] Ibid., pp. 13–14.
[20] Ibid., p. 15.

Estas características aparecen en numerosos segmentos de las tres obras. En la sección central de la pieza para chelo, sobre un ostinato bimodal, con pie rítmico asociado a la milonga —otra especie pampeana— que se extiende durante veintidós compases, la melodía oscila entre unos pocos sonidos consecutivos a los que se exige una expresión intensa que contrasta con el estatismo impasible del acompañamiento (Ejemplo 2).



Ejemplo 2. *Pampeana N° 2,* cifra 12.

Tema y ostinato configuran, en su despojamiento, uno de los momentos más significativos de esta modalidad: el comienzo del tercer tiempo de la *Pampeana N°3*. Los timbres asociados a significantes campestres del oboe y el corno inglés, sobre el plano —¿horizonte?— reiterativo, casi inmóvil de la flauta, en ese contexto introspectivo, sugieren la quietud, la «infinitud monocorde de la extensión» (Ejemplo 3).



Ejemplo 3. *Pampeana N° 3,* 3er. Movto, comienzo.

Pero restringida a esas características, el referente permanece anónimo: podría tratarse de cualquier paisaje de similares características, aludido por recursos de representación comparables. Es necesario entonces que los materiales se modalicen para situar estas configuraciones generales en un espacio geocultural más específico. Para ello, el compositor, en línea con conductas generalizadas en las músicas «nacionales», recurre a elementos del folklore regional, a lo que suena o sonó, con diverso grado de verosimilitud, en esa topografía, a la reconstrucción de una sonósfera que consolide el lazo entre estructura y lugar.

Uno de esos recursos consiste en la alusión, en las *Pampeanas*, a especies representativas del folklore de la llanura.[21] Guillermo Scarabino releva la aparición en estas obras de giros melódicos característicos emparentados con o incluidos en canciones como el triste,[22] que devienen figuras idiomáticas en el lenguaje del compositor. Esos giros reconocerían una forma primaria estadísticamente más reiterada, consistente en la secuencia interválica de segunda mayor descendente, tercera mayor ascendente y cuarta justa descendente, tal como la expone el oboe en los compases cuatro y cinco del ejemplo anterior. La variante que le sigue en cantidad de apariciones reemplaza la tercera mayor por la menor y se incluye en una progresión lineal de quinta descendente; su paradigma es la melodía del violín en la *Pampeana* N° 1.[23]

---

[21] En una conferencia pronunciada en 1960 Ginastera recorre las músicas tradicionales de las regiones argentinas y con respecto al folklore de la Pampa señala: «Gatos, triunfos, huellas, la firmeza y el palito, son las danzas de la región pampeana; décimas, estilos y tristes son sus melancólicas canciones que tienen generalmente tono amoroso». Ginastera, Alberto. «150 años de música argentina», en Octavio Derisi, Octavio (ed.): *Homenaje a la Revolución de Mayo 1810–1960* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960), pp. 41–54, 45. En este texto, curiosamente, el autor en ningún momento menciona el malambo, tan frecuente en sus obras, entre las especies folclóricas argentinas.

[22] Isabel Aretz localiza en una cita de Félix de Azara, quien estuvo en el Río de la Plata entre 1781 y 1801 las primeras referencias al yaravíes o tristes, provenientes del Perú, adaptados luego en otras regiones e incluso en otros países y que toma a veces el nombre de especies afines —décima, estilo, cielito cantado, etc.— Vega lo ratifica y y lo encuadra a la vez en el cancionero ternario colonial y en el cancionero platense. Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952), pp. 135–136 y 138; Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*, *con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (Buenos Aires: Losada, 1944, 2ª. reedición del Instituto Nacional de Musicología, 2010), pp. 156–158 y 217. Recordemos que el material central de la pieza sinfónica *Campo* (1910–1922) del uruguayo Eduardo Fabini es precisamente un triste.

[23] Compases 4–5 después de cifra 3. Ambos ejemplos en Guillermo Scarabino, Guillermo. *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935–1950)* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 1996), pp. 59–60.

Estas formas primarias proliferan, nos dice Scarabino, en ocho variantes interválicas para constituir un conjunto de diez estructuras emparentadas; en las *Pampeanas* encontramos siete de ellas. Distribuidos a lo largo del corpus, estos segmentos marcan el resultado expresivo y activan a la vez el imaginario espacial de oyentes culturalmente competentes.

Esa asociación se fortalece si colocamos en serie las *Pampeanas* con otras obras previas de Ginastera. Así, el clima expresivo y su soporte estructural aparecen claramente en el «Triste pampeano» del ballet *Estancia* (1941), el «Triste» de las *Cinco canciones populares argentinas* (1943) y el de los *Doce preludios americanos* (1944). En el primero de ellos, entonado sobre un texto del *Martín Fierro*, el gaucho canta con su guitarra «sentidos lamentos/ de aquel que en duros momentos/ nace, crece, vive y muere», mientras que en el segundo el texto refiere a penas del amor no correspondido, dos versiones, existencial y sentimental, del desamparo. Astrada conecta estos estados de ánimo con el paisaje: «Si, como se ha dicho, el paisaje es un estado de alma, las "lágrimas de las cosas" representan el sedimento humano impalpable que estirpes y seres depositaron en él, animando su *humus*, dándole esa atmósfera, insinuada por múltiples signos, de vida declinante o de vida fenecida».[24]

De manera similar a los esbozos de tristes que transitan las *Pampeanas*, estas piezas presentan un despojamiento extremo: la disposición antifonal de voz e instrumentos adelgazan la textura, reducida a extensos pasajes monódicos al borde del silencio, afloran o se sumergen fugazmente en él. Y el silencio, para Astrada, constituye

> el único monumento del pasado de la pampa (…) Es que la palabra, moldeada sobre una realidad insinuada y velada al mismo tiempo, adviene siempre desde un fondo de silencio que la potencia porque revela lo que éste oculta y pugna por manifestarse. Palabra y silencio, mejor dicho, canto y silencio —porque primero fue el canto, el verso y después la palabra de la prosa— son dialécticamente antinómicos y encuentran su síntesis, esto es, el todo de la estructura en que ellos se integran en la comunicación del hombre con el hombre y en el diálogo de éste con su paisaje, comunicación que, a su vez, está hecha también de silencios.

Y concluye: «La teluria pampeana está, pues, inscripta en los signos rúnicos del silencio».[25]

---

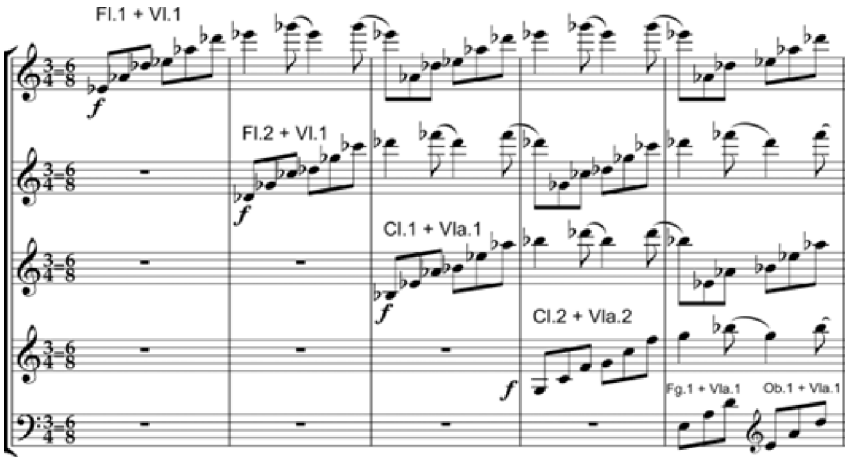
[24] Astrada, C. *Tierra y figura*…, p. 13

[25] Ibid, p. 74.

De esas huellas rúnicas del silencio pampeano emerge el canto de Martín Fierro en el que funda Astrada el retorno del gaucho, trasuntado en mito. Si en *Estancia* la «voz» del gaucho es textual, por la incorporación de estrofas del poema de Hernández, en innumerables obras de Ginastera la alusión será oblicua, simbolizada, como se ha señalado infinidad de veces, por el acorde que producen las cuerdas al aire del instrumento con que acompaña su canto, la guitarra. Esos sonidos coinciden, además, con los del violín y el chelo —en este último, con la excepción del do— a los que dedica las dos primeras *Pampeanas*, parentesco que el compositor aprovecha en sus elaboraciones, en particular en las cadencias y en el recurso a modos de ejecución característicos de la guitarra, como el rasguido, trasladado al violín.

Sería excesivo consignar aquí las innumerables apariciones de esta configuración en todas y cada una de las *Pampeanas*. Van desde las más icónicas, como el arpegio que abre la primera de ellas (ver Ejemplo 1), a su inserción en contextos pentáfonos (comienzo de la segunda) hasta su enunciación fragmentada e interferida en el número inicial de la tercera. Una vez más, como ocurriera con el gesto derivado del triste, el colocarla en la apertura de sus piezas acrecienta su valor indicial. Los sonidos de este acorde, además de su contenido simbólico, funcionan como elemento estructural. Scarabino estudió las propiedades interválicas del mismo, de las cuales Ginastera deriva parte de sus materiales temáticos y armónicos, lo que puede observarse en fragmentos melódicos, superposiciones y construcciones temáticas de estas piezas, en las que el elemento cuartal colorea los campos de alturas.

Una disposición frecuente es su despliegue en veloces arpegios ascendentes unidireccionales, características de los movimientos rápidos del compositor, que generan un momento constructivo notable en el segundo tiempo de la pieza orquestal. Los intervalos del acorde, horizontalizados y transpuestos, producen un tejido imitativo no tonal. Cada línea expone las tres primeras notas del arpegio en sucesivas octavas, las reitera a partir del segundo sonido y de allí en adelante se congela como ostinato bajo el cual se acumulan las configuraciones similares de las demás voces. La textura deviene así un contrapunto de ostinati, en la cual las imitaciones están calculadas para ir completando el total cromático, con duplicaciones que contradicen la ortodoxia del método docetonal: lo que importa aquí es la organización de la saturación cromática en base a la propiedad unificadora del intervalo (Ejemplo 4).

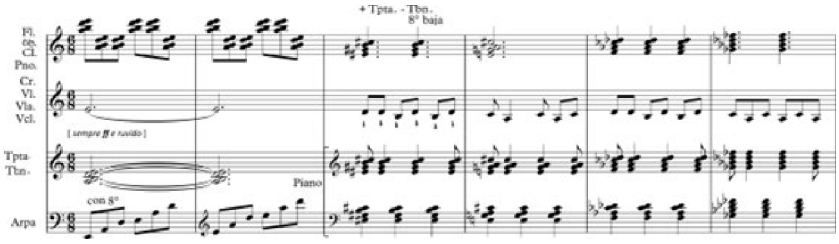


Ejemplo 4. *Pampeana N° 3,* 2° mov., cifra 12 de ensayo (reducción).

Astrada circunscribe lo que quizás pensaría como *Stimmung* pampeana a expresiones de la tristeza, la añoranza o la aflicción, aunque el repertorio folclórico de esta región abunda en especies de caracteres opuestos, manifestados especialmente en las danzas. El pensamiento formal ginasteriano, organizado con frecuencia en base a la yuxtaposición de secciones contrastantes lento–rápido —dicho sea para simplificar—, con casi nada en el medio, saca partido de estas situaciones antitéticas que le brindan las especies folclóricas. Las *Pampeanas*, con las oposiciones entre «calma» y «euforia» que el autor consignara en el programa para su tercera pieza del ciclo, lo ratifican y amplían así la enciclopedia de referencias disponibles al lugar, basadas en sus expresiones nativas. Es Juan Francisco Giacobbe, compositor y escritor consustanciado con el peronismo quien, en línea con el determinismo del suelo predicado por Astrada, extiende el repertorio producido en/por la pampa. En efecto, en estos mismos años afirma que la llanura, con sus «horizontes inalcanzables y planos, los campos de verde igual y los cielos de una mutación caprichosa y rica, nos cambian los ritmos solemnes del norte, por la danza centáurica y la épica de los galopes (…) la llanura da un canto y una danza dionisíaca (…) el canto de las libertades efusivas».[26]

[26] Giacobbe, Juan Francisco. «La Argentina se expresa en su música», Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (ed.), *Argentina en marcha*, Tomo I (sl [Buenos Aires], se. sf [1947]), pp. 83–118, 100.

En algunas secciones de estas piezas los ritmos folclóricos enérgicos, extrovertidos o impetuosos, provienen de danzas tradicionales identificables. Así, Scarabino atribuye rasgos de gato —los predominantes— al final de la segunda *Pampeana*, de malambo al «Allegro vivace» de la misma pieza y de chacarera a pasajes como el «Allegro» de la primera. Con independencia de la adscripción específica a esas danzas, dificultosa por la semejanza de algunas de sus unidades formales mínimas y por la elaboración a que está sometido el material, fragmentos característicos de las mismas proliferan en estas obras. Los más recurrentes son los derivados de las hemiolas y birritmias que atraviesan el folklore argentino y latinoamericano, las síncopas, las acentuaciones, los ritmos obstinados y el uso general de la repetición explícita prolongada —total o por franjas—, la sintaxis y las escalísticas asociadas a esas danzas. En el violento movimiento central de la tercera *Pampeana* se condensan algunas de las cualidades mencionadas, con el «acorde de la guitarra» irrigando un edificio textural armónicamente complejo (Ejemplo 5).



Ejemplo 5. *Pampeana N° 3*, 2° mov., cc. 62–67 (reducción).

De manera similar a lo observado con el triste y sus derivados, estas propiedades estaban ya firmemente instaladas en el repertorio ginasteriano como marcas estilísticas que se trasladan a las *Pampeanas*. Su procesamiento de danzas y canciones criollas había sido difundido no solo a través de las salas de concierto sino también a través del cine, en la música que Ginastera compuso para diversos films realizados en esos mismos años. En ellos, las especies folclóricas circunscriben y subrayan los paisajes en que se desenvuelve la trama, ya sea en sus configuraciones definidas, como la recurrente vidala o el malambo que ritma la cabalgata del protagonista por el monte santiagueño en *Malambo* (1942),[27] las vidalitas diegéticas de *Facundo, el tigre de los llanos*

[27] Las frecuentes cabalgatas que aparecen en los films de argumento histórico que integran este conjunto son en cambio mayoritariamente acompañadas por sonoridades épicas neutras en relación con el folklore.

(1952) y de *Caballito criollo* (1953), los carnavalitos de *Nace la libertad* (1949), o bien en los aires de zambas, chacareras, huellas, estilos, triunfos que circulan en todos ellos.

Tradición, contemporaneidad: temporalidades

El texto de Astrada, por sus premisas y su instrumentalidad políticas, jerarquiza de manera ostensible el peso de la tradición en la constitución de su ontología pampeana. Su necesidad de construir un mito fuerte como instancia arcaica fundante lo impulsa a valorar una temporalidad circular, que radica en versos de Martín Fierro «porque el tiempo es una rueda/ y rueda es eternidá», de los cuales deriva el «destino gaucho», su «karma pampeano».[28] Esta concepción repetitiva del tiempo no es ajena, curiosamente, a procedimientos poéticos y estructurales de Ginastera, basados en el ciclo que representa un día en esa topografía: «pampa y cielo. Y entre ellos, alternativamente, el incendio de los días y la sombra de las noches», dirá Astrada.[29] Ello se advierte en las canciones de *Las horas de una estancia*, en las sucesiones que organizan el ballet *Estancia*, ambas sostenidas por una estructura narrativa externa; o bien, más tarde, en la articulación serial inspirada en las ruedas de tiempo de la cosmología mesoamericana, como lo demostró Malena Kuss en su análisis de la *Cantata para América Mágica* (1960).[30] En los dos primeros ejemplos, la temporalidad modula el paisaje, incide en las entonaciones afectivas de la música ligada a él y se proyecta a las subjetividades que construye.[31]

---

[28] Astrada, C. *El mito gaucho*…, cap. II. La concepción del mito es considerablemente más compleja en Astrada. El mito aparece, en el libro de 1948, como estructura ontológica primigenia, desde la cual proyectarse hacia las realizaciones de la historia: ambos, mito e historia, se articulan como medio de autocomprensión y para sustentar su propulsión al presente y el futuro. Con todo, entendemos que el sustrato estático, esencialista —a pesar de las claves existencialistas del texto—, capitaliza el sentido de *El mito gaucho*. Astrada revisará esta postura más adelante, cuando adopte los principios del marxismo. Véase Montaña, Roberto. *El concepto de mito en el libro de Carlos Astrada «El mito gaucho»*, tesis de licenciatura en Filosofía (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1995, inédito), disponible en Filodigital.

[29] Astrada, C. *El mito gaucho*…, p. 27.

[30] Kuss, Malena. «La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana», *Boletín Música*, 4 (La Habana: Casa de las Américas, 2000) pp. 4–23.

[31] No podemos detenernos aquí en otros aspectos fundamentales de la temporalidad, problema constantemente jerarquizado en los escritos de Astrada y soporte fenoménico constitutivo de la música. Recordemos brevemente que la filosofía solo puede teorizar,

El filósofo abre, no obstante, y también por razones de estrategia política,[32] resquicios por los cuales ingresa la historicidad en ese horizonte:

> La «eternidad» de esta rueda no escapará, sin duda, a la historia en su marcha progresiva, pero sí apuntará (…) a otra finalidad, inaugurando una dimensión histórica constituida por la tensión dialéctica entre repetición simbólica y avance. Repetición y retorno, por la necesidad de retomar aquel remoto y subyacente acervo cultural, que nos ata a orígenes memorables; y de avance e incrementación, por el alumbramiento de lo nuevo, por el impulso de creación en la continuidad.[33]

Humanizar, urbanizar y tecnificar la pampa, observa Astrada, es a la vez una necesidad y una tarea,[34] destinada a erigir allí un proyecto al cual son convocadas también las prácticas artísticas: «tenemos que descubrir las posibilidades estéticas —verdaderas promesas— del paisaje argentino», en el que «hombre y naturaleza, encontrándose en un contorno estilizado, se conjuguen en unidad de expresión».[35] Sería éste «un repertorio emocional y de acción para una obra de juventudes, poseídas de fervor constructivo».[36] Si la

---

discursivizar la temporalidad del paisaje, mientras que la música la encarna y despliega en la inmediatez sensible, interior de la escucha: ¿se manifiestaría entonces en estas piezas una *durée* pampeana?

[32] El devenir del mito gaucho desemboca, para Astrada, en el peronismo, del cual, como ya señaláramos, es portavoz intelectual en esos primeros años.

[33] Astrada, C. *Tierra y figura*…, p. 78. Una vez más, lo que aquí consignamos recorta dramáticamente el alcance del pensamiento del filósofo sobre estas cuestiones. Sus indagaciones sobre el problema de la temporalidad y la historicidad, clave de bóveda del existencialismo de esos años, son centrales y constantes en su producción filosófica. Su consideración detallada escapa a nuestras competencias y a los propósitos de este trabajo. Esta y las demás problemáticas transitadas por el filósofo son estudiadas de manera abarcativa en el notable volumen de David, Guillermo. *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004). Tratamos aquí solo aquellos puntos que sugieren vínculos con la música que estudiamos, en plena conciencia de la historicidad restringida de lo musical que nos ocupa en esta sede en relación con la generalizada de la filosofía.

[34] El término «tarea» conserva en Astrada el sentido de praxis que le es corrientemente asociado y que priorizamos aquí, pero adquiere una connotación más densa, derivada de las tradiciones filosóficas de las que proviene. Compromete los fundamentos de la filosofía como «tarea del pensar» (la «*Ausgabe des Denkens*» heideggeriana), el plano metafísico, como tarea existencial, y el de los proyectos en una realidad histórica concreta: «el hombre argentino es una tarea». Astrada, C. *El mito gaucho*…, p. 5.

[35] Astrada, C. *El mito gaucho*…, pp. 43 y 44, respectivamente.

[36] Todas las citas en Astrada, C. *El mito gaucho*…, pp. 13–14.

materia prima proviene de la creación popular, «las piedras que ella proporciona necesitan pulimento: es decir, deben ser signadas y ceñidas por la forma».[37] Este deber de forma del que emerge el objeto estético metaforiza a su vez el esfuerzo por ceñir la extensión ilimitada, por dibujar un contorno humano en el desamparo de la naturaleza.

A esa altura, hacía más de medio siglo que los compositores habían dado sucesivas respuestas a esa demanda, mediante la construcción de un extenso repertorio, de amplia difusión. Astrada no lo ignora; considera, probablemente, que el mismo no penetró en el mundo popular, que permanece «indiferente ante las transcripciones artísticas de los motivos de nuestro folklore tan bellamente logrados por Aguirre, Williams, Ginastera y otros».[38]

En las *Pampeanas* se inscriben historicidades del material con diferente profundidad, en círculos concéntricos. Comienzan en los ciclos largos del folklore pampeano, seguidas por aquella que las coloca en la serie de la música académica argentina elaborada a partir del folklore desde fines del siglo XIX, en la cual se suceden las técnicas compositivas que dan cuenta progresivamente del estado del pensamiento compositivo internacional, con sintonías y desfasajes. Habría entonces una travesía que parte del folklore pampeano, se encarna en el primer nacionalismo y conduce a la modernidad de los años 30–40.[39] Otra secuencia es la que compromete la entera trayectoria compositiva del autor, iniciada formalmente en 1937, hasta 1954, que contiene en su interior el conjunto de las *Pampeanas* en el lapso de siete años comprendido entre la primera y la última.

Estas obras subsumen soluciones técnicas y expresivas previas cuyo punto de partida más cercano se sitúa, como señaláramos, en las realizaciones de compositores que procesaron esos materiales ya transitados por generaciones anteriores con los útiles provenientes de la modernidad neodiatónica, como Luis Gianneo o Juan José Castro. De ellos hereda Ginastera la apertura hacia una mayor sintonía con la complejidad de los lenguajes contemporáneos en

---

[37] Astrada, C. «El 'fenómeno ' Gardel interesa a los intelectuales», *Esto es*, 25 (18–V–1954), pp. 42–43, 42.

[38] Ibid. A menos que el término «transcripciones» revista aquí un sentido figurado, adjudicar a las obras de estos autores el carácter de transcripciones artísticas de materiales populares previos desconoce o minimiza los procesamientos compositivos que presiden la producción de esta música, su autonomía textual. Esta simplificación deriva seguramente del carácter de entrevista periodística de este texto.

[39] Podría establecerse un paralelo con lo que ocurre en la literatura, en la cual el campo es «un espacio de mitos culturales donde se pueden inventar tradiciones sobre la base de un bricolaje de elementos separados de su origen campesino». Sarlo, B. *Borges…*, p. 24.

el manejo de los parámetros musicales y una conciencia más aguda y especulativa de los procesos formales.

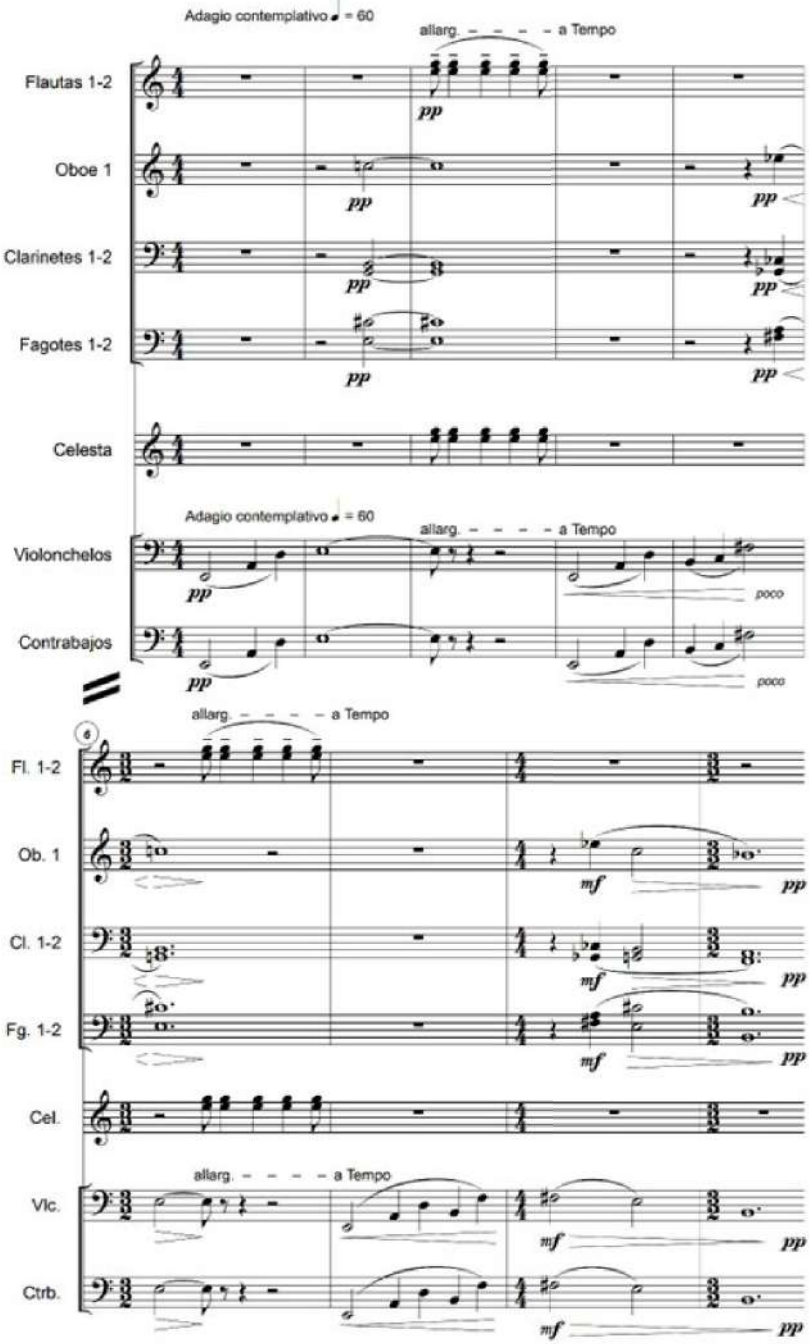
En las piezas para dúos, este comportamiento es más cauteloso y la escritura se demora más en la producción de una instrumentalidad virtuosística inmediata. A pesar de ello, Ginastera ensaya diversas alternativas estructurales, sobre todo en el plano de las alturas, que expanden las posibilidades de la tonalidad tradicional. En efecto, el discurso fluye en combinaciones de escalas pentáfonas, tonales y modales, complejos cuartales, politonales y polimodales, tríadas intersectadas por notas fuera de código y pasajes cromáticos.

Promediando el siglo XX, la *Pampeana N° 3* representa el punto de condensación y de llegada tanto de los procedimientos técnicos como de las intenciones referenciales a ese paisaje. El primer movimiento de esta pieza es un ejemplo de la manera en que el estilo negocia la heterogeneidad de recursos y las fracturas provenientes de su diferente proveniencia histórica. Con respecto al desarrollo técnico, ingresan aquí de manera más consistente procedimientos protoseriales cuyo conocimiento el compositor ya había manifestado en obras anteriores, desde la melodía con los doce sonidos del tema del hechicero de *Panambí* (1937) hasta las de la *Sonata para piano N° 1* (1952), en la apertura de su segundo movimiento y en los lentos e insistentes ascensos del tercero,[40] en el cual el proceso gradual de completamiento de los doce sonidos es similar al de esta *Pampeana*, que comienza como puede verse en el Ejemplo 6.

Se desarrollan aquí dos procesos simultáneos: la constitución gradual de una melodía en el registro grave y las respuestas acórdicas en registros superiores. Así, en el comienzo chelos y contrabajos presentan, por progresiva acumulación, cinco sonidos del «acorde de la guitarra» —falta el sol, presente en las respuestas de los vientos—, a los que se agregan otros tres, ajenos —do, fa, fa#—. Flautas y celesta le superponen una síncopa característica, en terceras, que afirma la armonía en mi menor: ambos materiales trasladan a la nueva pieza referencias folclóricas populares y cultas. Luego, las cuerdas recomienzan sobre el mi e incorporan las notas faltantes en este plano para completar melódicamente los doce sonidos, a lo que se accede entonces por embates sucesivos a partir del mismo «incipit» a lo largo de doce compases.

El resto de las maderas, en cambio, depositan sobre ellas estructuras provenientes del arsenal técnico y conceptual de la contemporaneidad culta, en especial, del dodecafonismo. Así, los tres acordes que se suceden también

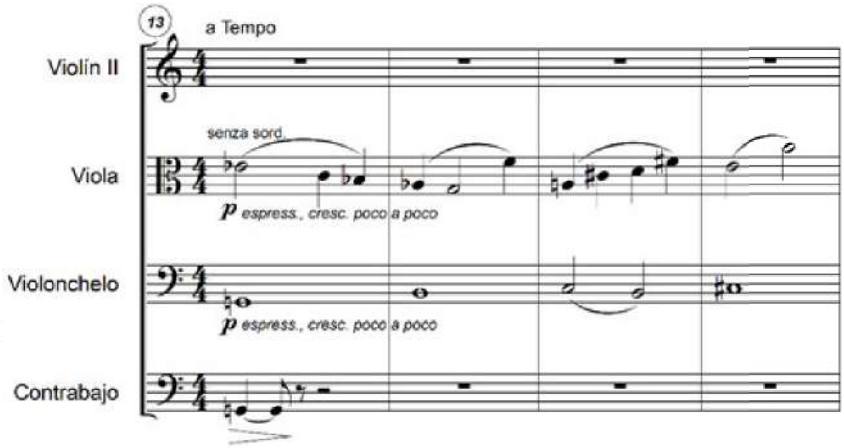
[40] El propio compositor identifica estos pasajes en la entrevista que se transcribe en Suárez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), cap. X, pp. 68–74.



Ejemplo 6. *Pampeana N° 3,* 1er. mov., comienzo.

por agregados sucesivos contienen los doce sonidos,[41] organizados en superposiciones de tríadas —dos disminuidas y una mayor— y un cuarto sonido fuera de código en cada una de ellas,[42] que generan distinto grado de fricción con los otros planos de la textura. Este material queda completamente configurado en los compases 8 y 9.[43]

Una vez cumplido este ciclo, en el compás siguiente aparece en la viola una línea melódica serial derivada del grupo de tres acordes precedente, leídos en sentido directo por voces. El primer segmento encadena los sonidos de «soprano» y «contralto» (oboe 1 y clarinete: mib, do, sib/ lab, sol, fa); el segundo, los de «tenor» y «bajo» (los dos primeros del fagot 1 y el último del clarinete 2, seguidos por los del fagot 2: la, do#, re/fa#, mi, si). Se trata de cuatro microestructuras de tres sonidos con diferente contenido interválico, enmascarado por la rítmica y la articulación del fraseo. Este tema absorbe la rítmica de la sección anterior, es trabajado en contrapunto libre y transpuesto en sucesivos ascensos registrales dirigidos hacia el primer *tutti*, que conserva su comienzo y lo prolonga en diseños descendentes encadenados.



Ejemplo 7. *Pampeana N° 3,* 1er. mov., compases 13–16.

[41] Suárez Urtubey presenta esquemáticamente estos acordes como base del primer movimiento, aunque no precisa su ubicación (Ibid., p. 35).

[42] Corresponden a los *pitch class sets* 4–10 y 4–18 de la clasificación de Allen Forte.

[43] El orden cronológico de aparición es sin embargo diferente: el segundo acorde de la mencionada secuencia aparece en primer lugar.

Este manejo de la técnica corrobora las intenciones del autor, consignadas más arriba: «Mi deseo fue el de escribir una obra (…) gobernada por leyes de estricta construcción musical». El pensamiento musical es claramente deductivo y de desarrollo orgánico a partir de un núcleo inicial, del cual se extraerán múltiples consecuencias interválicas y combinatorias a lo largo del movimiento. A diferencia de los postulados de la Escuela de Viena, no hay aquí un principio unificador exclusivo y determinante, sino la superposición de estratos trabajados artesanalmente, cada uno con su propia lógica, circundando de diferente manera a la vez las estructuras terciales y los doce sonidos, vertebrados por la persistencia de un centro que funciona como tónica y por resoluciones cadenciales complejas que parten de o conducen a él.[44]

Si bien el ascenso por acumulación de notas tenidas está presente en obras previas del autor, aparece en su mayor despliegue en esta, hacia el final de su tercer movimiento. En el número 13 de ensayo las cuerdas exponen, una vez más, los sonidos del «acorde de la guitarra», en *pianissimo*, apilados hasta formar una columna que cubre siete octavas.[45] Cada nota que agrega la cuerda está duplicada por el arpa, que torna más incisivos los ataques y modela así el timbre resultante por la acción de los transientes; un *rullo* de platillo con baqueta de fieltro envuelve el conjunto. No sería arriesgado comparar esta disposición con la que Alban Berg, compositor admirado por Ginastera, concreta en el tercero de sus *Fünf Orchesterlieder* op. 4, con texto de Peter Altenberg. En relación con el fragmento ginasteriano, aquí la celesta sustituye al arpa y el tam–tam al platillo, ambos en función tímbrica comparable. La dinámica es la misma, excepto en el último compás. Además de la presencia de la voz, la diferencia fundamental es el contenido del acorde: los doce sonidos en Berg,[46] los de la guitarra en Ginastera. (Ejemplos 8 y 9)

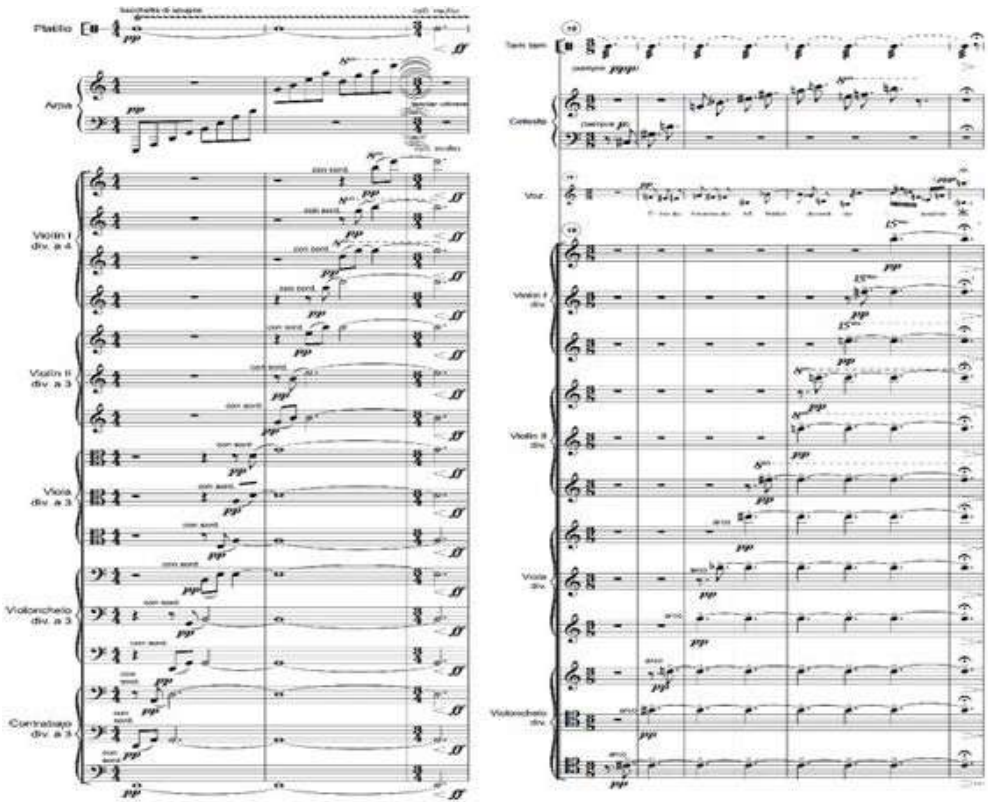
Si en el comienzo de esta *Pampeana* los vestigios seriales colmaban los vacíos dejados por el edificio cuartal o diatónico de base, en el final el proceso es inverso: el virtual total cromático es filtrado, se despoja hasta dejar el material estructural, simbólico y referencial a la intemperie, desnudo. Los ejemplos mencionados de Berg y de Ginastera se reservan también para situaciones conclusivas, aunque Ginastera agrega una breve coda que distor-

---

[44] No es éste el único momento de la obra que expone el total cromático con estas características: en el Ejemplo 3 el tema se inicia con un aire de triste que expone cinco sonidos del modo frigio, con repeticiones, mientras el segundo inciso agrega los siete que faltan para completar la «serie».

[45] Una disposición comparable, restringida a las superposiciones de la cuerda, es la que cierra «Llanuras», el segundo número de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro.

[46] Organizados en múltiples sucesiones de terceras, procedimiento que no es ajeno a las conductas de Ginastera con los doce sonidos en otras obras.



Ejemplos 8 y 9. Ginastera, *Pampeana N° 3,* 3er. movimiento, cifra 13 de ensayo y Berg, *Fünf Orchesterlieder* op. 4, N° 3, final.

siona el acorde anterior y se disuelve *al niente* por disgregación progresiva de densidad instrumental y de intensidad.

En 1957, Gilbert Chase considera que la inclusión del dodecafonismo en las obras de Ginastera tendría como función «socavar, o al menos contrabalancear, los factores locales–nacionales en la composición»,[47] probablemente en sintonía con la parábola descendente del folklore en la música académica en ese momento y los imperativos del cosmopolitismo. Mediante procedimientos de mayor abstracción, los elementos autóctonos, indica Malena Kuss para las vicisitudes de las músicas «nacionales» en el siglo XX, van diluyendo sus características tradicionales de superficie para penetrar a nive-

[47] Chase, Gilbert. «Ginastera: Portrait of an Argentine Composer», *Tempo*, 44 (1957), pp. 11–16, 13.

les más estructurales de la partitura.[48] Podría decirse que a las sucesivas tecnologías de representación que fueron reescribiendo, como un palimpsesto, la pampa, esta obra suma las que proveen los recursos de inspiración serial. Con su intensificación simultánea de los procesos especulativos y de las cargas expresivas, líricas, estos procedimientos fueron admitidos entonces como uno de los paradigmas de la contemporaneidad en el mundo musical internacional del medio siglo.[49]

Así como la filosofía de Astrada recurre al reservorio histórico de la disciplina, de los griegos a pensadores del presente con quienes estuvo en contacto directo, como Husserl, Scheler y Heidegger, o yuxtapone un apotegma de Hegel a la «payada especulativa» de Martín Fierro[50] para enmarcar su reflexión sobre el hombre pampeano, su entronque mítico y sus proyecciones, Ginastera apela a jirones populares o cultos sedimentados y al mismo tiempo a lenguajes contemporáneos más especulativos para materializar en construcciones sonoras su destilación del paisaje pampeano. Ambos, desde «su solar privilegiado», profundizan «su huella en el suelo nativo y (…) poseído(s) de vocación universalista, también toma(n) su parte en los anhelos del mundo».[51]

En Ginastera no se trata entonces de una reivindicación conservadora y localista, tan activa en franjas del nacionalismo musical tardío aún practicado a mediados de siglo, sino de la reformulación de tradiciones en tensión con la modernidad internacional, susceptible de imprimir una vibración, una diferencia en la superficie aparentemente homogénea de cada uno de sus estratos. Como ocurre en otras manifestaciones culturales,

> el espesor de lo rural (…) reside en la acumulación —que tiene sentidos y valores— de tradiciones, discursos, figuras, creencias, mitos. El campo (el desierto, la pampa, las estancias o sus metonimias, el pajonal, el rancho) es aquel lugar donde

---

[48] Kuss, Malena. «Nacionalismo, identificación y Latinoamérica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (Madrid: Fundación Autor, 1998), pp. 133–149, 142–143.

[49] El método dodecafónico, aunque consolidado un cuarto de siglo antes, seguía vigente en los años 50: de hecho, un Congreso Internacional Dodecafónico se había realizado en Milán en 1949. Recordemos que un compositor de referencia para Ginastera, como Stravinsky, comienza, también en los primeros años 50 a utilizar series de modo más sistemático en sus obras, y lo hace apropiándose de los principios del método de manera personal, parcial, no ortodoxa, como lo hace el propio Ginastera en sus obras y lo preconiza en sus escritos de esos años. Véase Ginastera, Alberto. «El compositor argentino y la música atonal», *Buenos Aires Musical*, Año 7, N° 104 (2–V–1952), p. 1, texto al que nos referimos en capítulo 5.

[50] Astrada, C. *El mito gaucho*…, p. 67.

[51] Ibid., p. 7.

> se postula una identidad a través de la extrema diferenciación, es el suelo de una apropiación constante del pasado y de las tradiciones (…) el campo y lo rural, en suma, son un espacio discursivo que aún sigue proyectando sus sentidos»

en la música de mediados del siglo XX.[52]

De llanuras y mitos…

«Llanuras», el segundo movimiento de la *Sinfonía argentina* de Juan José Castro, precede por más de una década la primera *Pampeana* de Ginastera. Compuesto en 1934 y estrenado en 1937, este número comparte con el conjunto ginasteriano el despliegue de un lenguaje con raíces nativas pero atravesado por las inquietudes de la modernidad. El resultado expresivo es, aun así, diverso. La pieza orquestal de Ginastera, «pastoral sinfónica», contiene movimientos con las indicaciones «adagio contemplativo», «impetuosamente» y «largo con poetica esaltazione». El carácter general oscila entre esos dos polos: la evocación recogida, nostálgica o bucólica de los números extremos; la afirmación cinética y violenta del central.

La pampa de Juan José Castro, en cambio, se desenvuelve en un único escorzo dramático compacto, donde una vidalita distorsionada conduce las crecientes tensiones del discurso y su alta textura emocional, lejos de todo ánimo contemplativo o pastoril: es sombría, amenazante, por momentos alucinada.[53] Paisaje interiorizado, está más cerca del vehemente pesimismo de *Radiografía de la pampa* —publicada el año anterior, 1933— que de la celebración inaugural de *El mito gaucho*: afinidades conceptuales y sensibles que sugieren, una vez más, las obras de Castro y las de Ezequiel Martínez Estrada.[54]

El hondo contenido dramático de «Llanuras» aparece consistentemente alineado con el de la *Cantata Martín Fierro* (1945–48), del mismo compositor.[55] Podría pensarse que «Llanuras» diseña el escenario desierto donde se insertará luego la figura humana en la *Cantata*: el gaucho Martín Fierro,

---

[52] Montaldo, G. *De pronto, el campo…*, p. 14.

[53] Castro recurrirá nuevamente a la vidalita para vehicular estos tonos en el desolado comienzo del cuarto movimiento de la *Cantata Martín Fierro*.

[54] Cf. Corrado, Omar, «Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo» (2012), ahora en este volumen.

[55] De hecho, la extensa y oscura introducción orquestal del cuarto movimiento está basada también en una vidalita, que parece entonces el medio adecuado para vehicular esos contenidos expresivos.

su historia, sus penurias, su canto. En la senda de la reflexión astradiana, ¿habría ya un drama previo en el paisaje que contiene, condiciona o prefigura el de los personajes de Fierro? ¿O lo que tienen en común es el fondo oscuro del mito que emerge con su fatalismo telúrico en ambos?

El registro mítico, central y estratégico en el libro de Astrada, resulta ajeno a las preocupaciones de Ginastera en esos años, a menos que consideremos la presencia del folklore como restos arquetípicos que remiten al modelo astradiano: la pampa, el gaucho, su primera y provisoria epifanía en *Martín Fierro* —incluido en *Estancia*— y sus inervaciones en la historia argentina hasta el presente. En todo caso, aparecerá parcialmente, de manera explícita, en clave precolombina latinoamericanista, en obras ulteriores como la *Cantata para América Mágica* o, sobre todo, el inconcluso *Popol Vuh*.

Juan José Castro, en cambio, aborda en 1952 el universo del mito, en su ópera *Proserpina y el extranjero*, con libreto de Omar del Carlo[56] que reinterpreta la trama y los personajes de Perséfona,[57] situados ahora en el espacio rural y suburbano argentino, con la inclusión de un personaje denominado precisamente Mito. En las obras de Castro que venimos considerando, la secuencia iría entonces de la pampa («Llanuras») al drama del gaucho que la habita (*Cantata Martín Fierro*) para desembocar en la proyección de lo regional al mito universal (*Proserpina y el extranjero*). En cuanto a los géneros y dispositivos, se trata de un tránsito de la obra orquestal a la cantata y de allí a la ópera —es decir, desde lo instrumental hacia la emergencia de la palabra y del cuerpo escénico— que culminaría así este proceso a la vez musical, dramático y conceptual.

En el campo cultural de la época, esta voluntad de reinterpretar los mitos en clave local se manifiesta en *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, escritor que, al igual que Astrada, representa el vértice más destacado de la intelectualidad peronista. Vendrán luego otras versiones «nacionales» de los mitos en esos años, como *Larga noche de Medea* de Álvaro Corrado (1956) o *El reñidero* de Sergio De Cecco (1962). No sería aventurado situar esta insistencia en radicar la temática nacional en los mitos universales, como forma de monumentalizar una tradición, en las relaciones del *Martín Fierro* con el pasado clásico ya propuestas por Lugones. El peronismo, en la pluma

---

[56] Quien había escrito ya en 1948 *Electra al amanecer*, para la cual solicita una escenografía que remita a un paisaje de la Grecia antigua pero actores ataviados con trajes actuales. Cf. López Rodríguez, Concepción. «Un nuevo tiempo para Electra: *Electra al amanecer*, de Omar del Carlo», Silva, Maria de Fatima et allii (coord.). *O libro do tempo. Escritas e reescritas* (Coimbra: Coimbra University Press, 2016), pp. 237–250.

[57] Stravinsky había dirigido el estreno argentino de su *Perséphone* en 1936 y fue jurado en el concurso organizado por la Scala de Milán en 1952 en el que la ópera de Castro obtuvo el primer premio. Fue estrenada ese mismo año en Milán y en 1960 en Argentina.

de algunos de sus más conspicuos militantes, perseveró en considerar a los argentinos como herederos de la cultura grecolatina, mediada por la España cristiana para los sectores católicos, o a pesar de ella, para pensadores como Astrada[58]: voluntad persistente de apelar a la genealogía clásica como órbita universalista idealizada hacia la cual catapultar la diferencia nacional.

… al mundo agropecuario

Hasta aquí, nuestro recorrido se encuadra en una órbita autorizada o tolerada por los textos analizados, sus respectivas condiciones de producción y recepción, insertos en tradiciones intelectuales y artísticas de ilustre procedencia. Entre este corpus y el correlato externo que anuncian los títulos aparecen sin embargo disonancias que incentivan la formulación de hipótesis o conjeturas, desviadas ahora de las premisas teóricas anteriores, en los márgenes de su pertinencia contextual, o directamente «im/pertinentes».

La pampa histórica romantizada en los sucesivos nacionalismos hace tiempo que ya no es la que suena en 1954, año de la última *Pampeana*. Aquel imaginario antiguo, precapitalista, recostado en la añoranza del pasado, está muy lejos del campo productivo contemporáneo. Y como sabemos, «un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación. Se puede y es provechoso indagar las historias contenidas en un paisaje pintado, en un paisaje descrito (…) pero, en cualquier análisis, debemos relacionar estas historias con la historia común de una tierra y su sociedad».[59]

Habría entonces aquí un nuevo conflicto de historicidades. Consideramos más arriba las derivadas de la proveniencia ecléctica de los materiales y lenguajes, textuales y compositivos, que constituyen la economía interna de estas obras musicales. También la clásica antinomia filosófica entre mito e historia

---

[58] Así, afirma la herencia «de la cultura grecoromana, a través del acervo humanista de la modernidad europea —al que llegamos por otras vías que España—«. Astrada, C. *El mito gaucho,…*, Prefacio, iii. Pero la mayoría de sus colegas y correligionarios —comenzando por el mismo Perón— exaltaron en la cultura argentina las «relaciones de linaje con la gran tradición grecolatina e hispana». Marechal, Leopoldo. «Proyecciones Culturales del Momento Argentino», Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, *Argentina en Marcha*, tomo I (sl [Buenos Aires]: sf [1947], pp. 121–136, 133. Abordamos estas cuestiones en Corrado, Omar. «*El llanto de las sierras*. Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio republicano en la Argentina de 1946» (2017), ahora en este volumen.

[59] Williams, Raymond. *El campo y la ciudad* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 163. Podríamos agregar: paisaje «musicalizado».

que campea en el pensamiento de la época. Es necesario enfrentar ahora la que plantea la remanencia poética de una llanura intemporal, casi toda naturaleza, y el mundo rural argentino concreto de mediados de siglo, pues en definitiva fue esa la pampa «real» que habría suscitado las impresiones del compositor consignadas en las notas que escribió sobre su *Pampeana N° 3*. Si el correlato exterior se transforma, las técnicas de representación pueden acompañarlo o bien permanecer en sus formulaciones estacionadas en el pasado, fortaleciendo de esta manera la autoridad de la tradición, el abismo nostálgico, el repliegue mítico. El panorama integral que emerge de estas situaciones asemeja el de un montaje fracturado y polifónico; es tarea de la obra musical organizar una sintaxis particular entre esos múltiples planos en presencia.

En primer lugar, los términos campo–ciudad han pulido a esa altura del siglo de manera notable sus aristas, por el ya largo proceso de migraciones de uno a otra, la promoción de las producciones simbólicas campesinas, folclóricas en las prácticas urbanas y la acelerada tecnificación del trabajo y la vida cotidiana rurales.[60] Esta relación entre universos contrapuestos había aparecido ya en el argumento del ballet *Estancia*, compuesto en 1941 y estrenado como tal en 1952, en el cual el hilo conductor es la relación entre un joven citadino y una campesina, aunque los «puebleros» son turistas que llegan de visita al campo y la música alude a ellos con evidente ironía. El galán, por otra parte, solo es aceptado cuando demuestra destrezas en las tareas rurales. Unos años después la propaganda oficial es más amable y conciliadora, como lo muestran las imágenes de los libros de lectura (Figura 1).

Figura 1. Arena, Luis. *Alelí.* Buenos Aires: Estrada, 1953, p. 33.

[60] Intelectuales del Partido Comunista, como Héctor Agosti, se habían opuesto en estos mismos años tanto a la mitologización del gaucho como al desconocimiento de la transformación operada en el trabajo rural, al señalar la persistencia de lo que Petra reporta como «imaginario pastoril de las élites oligárquicas». Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017), p. 306.

Las políticas del gobierno, con su énfasis en las expresiones populares folclóricas entronizadas como auténticos bastiones de la nacionalidad, propugnaron la generalización de esas prácticas en todos los ámbitos del país, y especialmente en el medio urbano, considerado peligrosamente permeable a las modas extranjeras. Esta actitud programática y voluntarista se implementó de múltiples maneras. Así, el Tren Cultural que circula por la ciudad de Buenos Aires presenta durante los festejos justicialistas de octubre de 1950 una «revista folklórica» titulada *El campo llega a los barrios*, que «permitirá apreciar a las masas laboriosas los valores de la música y danzas nacionales».[61] En la sala «Mi rincón», ubicada en Santa Fe y Cerrito, donde actúan la Tropilla Huachi Pampa y el conjunto «Llaita Sumac», entre otros,

> el sabor de la tierra (…) la fragancia de sus inmensos y temblorosos trebolares de la pampa en que la espiga nace en la gracia de Dios (…) es lo que en esta Buenos Aires, tentacular y cosmopolita, hubiera podido perderse, a no ser que verdaderos y apasionados cultores del arte tradicional lo resguardan, cultivan y sustentan (…) en las noches de Buenos Aires.

Conmueven así al «que siente la pasión de la tierra, el que en lo profundo de la sangre oye el sonido de los vientos y de las lluvias de las pampas (…) la tierra con sus profundas raíces, su cálida belleza, más pura y pujante en la custodia de nuestra sangre criolla»[62] (Figura 2). El Servicio Radiofónico Internacional difunde música folclórica, como la que interpreta el Conjunto Achalay, integrado por estudiantes de la Universidad de La Plata que visten atuendos gauchescos (Figura 3).[63] Las peñas y centros tradicionalistas se expanden, tanto en la capital como en las principales ciudades del interior; en ellas coexiste la práctica del folklore como afirmación de argentinidad o bien como entretenimiento.[64] «En un local de la calle Lavalle, allí donde la ciudad se hace prieta, alguien revela el profundo y a la vez alto amor por las cosas tradicionalmente nuestras»: así comenta la prensa oficialista las foto-

---

[61] *Democracia*, 5–X–1950, p. 5. El título de la revista es el de la marcha homónima incluida en ella, de Sebastián Lombardo, director de la orquesta del Sindicato Argentino de Músicos que actúa en esas presentaciones, realizadas en la Boca (14–X), Avellaneda (18–X) y Parque de los Patricios (20–X). La crónica consigna que en el tercer cuadro de la revista se ejecuta el «antiguo malambo *A devolver*», mientras en el siguiente se presenta «Malambo de hoy», lo que indicaría la intención de contraponer dos versiones de la tradición.

[62] Todas las citas en *Democracia*, 1–X–1947, p. 10. El texto figura al pie de la Imagen 2.

[63] *Democracia*, 25–V–1950, sección ilustrada, p. 7.

[64] Véase Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920–1970)*. (Buenos Aires: Edhasa, 2012), cap. 3, esp. pp. 128–132

Figura 2. *Democracia,* 1–X–1947, p. 10.

Figura 3. *Democracia,* 25–V–1950, sección ilustrada, p. 7.

Figura 4. *Democracia,* 11–XII–1952, sección ilustrada, p. 2.

Figura 5. *Nuestro campo,* nov. 1954.

grafías del sitio (Figura 4).[65] La gráfica de las portadas adhiere a esta voluntad asociativa (Figura 5).

En las políticas agropecuarias efectivas, «la superación en forma lenta, pero creciente, del estancamiento de la producción agropecuaria en las décadas del 40 y 50, fueron posibles en gran medida por las transformaciones tecnológicas producidas en el sector agropecuario pampeano, las que fueron acompañadas y en cierto modo posibilitadas por los cambios ocurridos en la

[65] *Democracia*, 11–XII–1952, sección ilustrada, p. 2.

estructura socioeconómica agraria».[66] Según Barsky y Gelman, la recuperación de la agricultura pampeana comienza aproximadamente en 1947, aunque el proceso de expansión agrícola se inicia plenamente en 1952.[67]

> Los cambios tecnológicos que pueden sintetizarse en a) una mayor utilización de las pasturas artificiales y mejoramiento en el manejo de la ganadería vacuna, b) incorporación a la producción de tierras que anteriormente eran utilizadas para alimentar los animales de trabajo (caballos), debido al reemplazo de éstos por la mecanización, y c) incorporación de mejoras genéticas en la agricultura que permitieron un muy importante aumento de los rendimientos, posibilitaron elevar el techo de la producción alcanzable, al permitir una mayor producción global por hectáreas.[68]

Si comparamos la iconografía del paisaje pampeano tradicional, instalado en el imaginario cultural, con la de mediados de siglo, en particular, la producida por el oficialismo, la diferencia es elocuente: a los horizontes vacíos y los «ranchos abandonados» le suceden las viviendas recientemente equipadas con generadores de electricidad y con ellos el confort moderno (Figura 6), incluida la radiofonía que acerca no solo música folclórica sino también los ritmos bailables de moda, nacionales y extranjeros. Los habitantes no son ya gauchos nómades sino familias arraigadas favorecidas por los planes oficiales (Figura 7). La inmensidad agreste es ahora campo cultivado, fábricas cercanas y hasta aviones que la sobrevuelan (Figuras 8, 9 y 10).

La tracción a sangre cede poco a poco su lugar a las maquinarias agrícolas. El gobierno encaró la producción de vehículos utilitarios adecuados para el trabajo en el campo, como las cosechadoras, el rastrojero y sobre todo el tractor. Uno de los logros más publicitados fue la fabricación nacional de un tractor llamado precisamente «Pampa», puesto en funcionamiento

---

[66] Lattuada, Mario. *La política agraria peronista (1943–1983)/2* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986), p. 198. Una esclarecedora síntesis de las políticas agrarias del peronismo, desde los ambiciosos propósitos expresados en la plataforma electoral del Partido Laborista hasta las medidas, más modestas, tomadas desde el gobierno y sus consecuencias puede consultarse en Lattuada, Mario. «El peronismo y los sectores sociales agrarios. La resignificación del discurso como articulador de los cambios en las relaciones de dominación y la permanencia de las relaciones de producción», *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales*, vol. 3 nº 5 (segundo semestre 2002), disponible en https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/download/v03n05a02/1484.

[67] Barsky, Osvaldo / Gelman, Jorge. *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo–Mondadori, 2001) cap. IX y X.

[68] Lattuada, M. *La política agraria peronista…*, p. 198.

Figura 6. *Mundo agrario,* 6, nov. 1949, snp.

Figura 7. Poster del Plan Agrario Eva Perón del Primer Plan Quinquenal 1947–1952.[69]

Figura 8. *Mundo agrario,* 6, nov. 1949, snp.

Figura 9. Almanaque Peuser del Mensajero, 1949.

Figura 10. *Mundo agrario,* 7, dic. 1949.

[69] Reproducido en Marchionni, Marcos.«Los paisajes peronistas. El Plan Agrario Nacional Eva Perón 1952 y sus marcas en el territorio», *Revista Márgenes,* vol. 2, N° 17 (diciembre 2015), pp. 14–24, 18.

en 1952 (Figura 11).[70] Si bien existen varias explicaciones sobre la elección de este nombre, además de la funcionalidad de la máquina para las tareas en esa topografía, «la más fuerte es la relacionada al sonido de su motor de un solo pistón de gran diámetro, lo que al estar en marcha producía el característico «Pam… Pam»[71]: una narrativa que coloca al sonido como aglutinador semántico.

Figura 11.
Mundo agrario, 42, nov. 1952, p. 44.

En las *Pampeanas*, la tercera en particular, observábamos la coexistencia de motivos folclóricos tradicionales con técnicas compositivas de la más estricta actualidad. Afirmábamos que la voluntad por representar ese paisaje se gestaba en la sucesión de textos y músicas precedentes y modelaban de esta manera la subjetividad a partir de algo así como una pampa desmaterializada, abstracta.[72] Si quebráramos esa insistente matriz para hacer jugar también en ella la realidad agraria argentina del medio siglo, podríamos adosar o superponer otras lecturas/audiciones a las habituales. En efecto, ¿qué ocurriría si escuchásemos el movimiento central de la tercera *Pampeana* poniendo entre paréntesis por un momento las células repetitivas de malambo y lo acercáramos a la repetición maquinista de las toccatas neoclásicas, a la idea

[70] El proceso de fabricación de un prototipo comenzó el 7 de octubre y en diciembre estuvieron listos quince tractores. Bonetto, Walter. *La industria perdida* (Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004), p. 131.

[71] Ibid.

[72] Y la pampa misma, propone Montaña, es ya abstracción de un paisaje: lo más importante no es lo que se ve sino lo que falta. Montaña, R. *El concepto de mito…,* p. 36.

de las *Machines agricoles* de Milhaud[73] o a las sonoridades de *Pacific 321*? Es decir, si anexáramos un vínculo solidario con el dinámico mundo agropecuario moderno y tecnificado al de la quieta pampa mitologizada; el extendido motorismo contemporáneo al de los galopes y zapateos del campo decimonónico.

Más allá de la voluntad del autor o los condicionamientos del contexto, es obvio que las obras mismas liberan distintos estratos de sentido y desde su presente prefiguran, en los mejores casos, lo que va a seguir. Luis Juan Guerrero, filósofo afín a las tradiciones intelectuales de Astrada,[74] desarrolla la idea de «futuridad» para designar, en un plano estético general, el sentido inherente al destino histórico y cultural del arte.[75] Adherido más estrechamente a las contingencias nacionales del momento, Astrada recurre al neologismo «porvenirista» para calificar la potencialidad futura del mito pampeano.[76] En una órbita más específica y localizada, la última *Pampeana* también «avanza», a su manera, con sus propias premisas y alcances: consolida la apertura del lenguaje hacia nuevas posibilidades conceptuales, estéticas y de significación en la trayectoria de Ginastera, y con él las de un sector de la música argentina de la época.

---

[73] Decimos idea porque la realización musical concreta de esta obra, además de la existencia de la voz, no corresponde con la sugerida aquí, pero resulta sintomático que los textos de las canciones sean las descripciones de catálogos de maquinarias agrícolas. Irónicamente, la obra también lleva como título, «pastoral», como la *Pampeana* N° 3. Reflexiones recientes sobre el género pastoral en literatura tienen en cuenta formulaciones como «contrapastoral» (Raymond Williams) o «pospastoral» (Terry Gifford), mencionadas en Epstein, Louis K. «Darius Milhaud's *Machines agricoles* as Post–Pastoral», *Music & Politics,* 8, N° 2 (Summer 2014), 1–30. Epstein sitúa la maquinaria agrícola en el panteón de los símbolos pastorales.

[74] Nos referimos a Luis Juan Guerrero, en particular a su participación en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (1949), en la segunda parte de este libro, Textualidades.

[75] Guerrero, Luis Juan. «Torso de la vida estética actual», *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950) tomo III, 1466–1474, 1468. El término aparece ya, sin tematización particular, en Astrada, C. *El mito gaucho,* p. 5.

[76] Astrada, C. *El mito gaucho*…, pp. 46 y 73.

9. Persistencia de la modernidad. De *Música 1946* de Juan Carlos Paz a *Música para la torre* (1953-1954) de Mauricio Kagel

Tuvimos ocasión de observar en algunos capítulos previos la continuidad, en el período que se inicia en 1945, de las tendencias modernizadoras ingresadas en las décadas de 1920 y 1930. Las mismas, deudoras de la experiencia neoclásica o neotonal, resultan evidentes en las obras analizadas de Juan José Castro y Astor Piazzolla, mientras que en la última *Pampeana* de Alberto Ginastera el lenguaje, radicado en aquellas mismas bases, incorpora, sin asumirlas en su totalidad, técnicas dodecafónicas que coexisten con materiales de inspiración folclórica. Estas producciones se desarrollaron en paralelo con otras en las que perduraba el tratamiento de músicas tradicionales con los procedimientos decimonónicos del primer nacionalismo, privilegiadas por las políticas culturales oficiales.

En este capítulo prestamos atención preferencial, aunque no exclusiva, a otras direcciones del pensamiento contemporáneo, más afines a las concepciones del progreso entonces acuciantes, según aparecen en los repertorios que ingresan en la vida musical de esos años y sobre todo en la obra de compositores argentinos, algunos de los cuales comienzan su trayectoria en esos años. A diferencia del conjunto de piezas estudiadas en los capítulos precedentes, en los cuales indagamos las posibles inscripciones «externas» en el texto musical, en este, por su concentración formalista, su impulso vanguardístico abstracto y su indiferencia hacia las circunstancias históricas locales, esas marcas, si existieran, resultan enigmáticas o indescifrables, a menos que su propia radicali-

dad constituya una crítica inmanente a las convenciones y solicitudes del contexto. En consecuencia, las premisas mismas a partir de las cuales operan estas obras, desprovistas de densidad semántica o narrativa discernible, obliga a un examen más detenido de sus estructuras inmanentes y de las poéticas que vehiculan, en sintonía con otras producciones artísticas de la época.

I. Repertorios

Wozzeck en Buenos Aires (1952–53)

Durante la década «peronista», entre las obras inscriptas en el canon moderno y vanguardista estrenadas en Buenos Aires, *Wozzeck*, la primera ópera de Alban Berg, fue sin dudas la de mayor repercusión y trascendencia. Se incluyó en la temporada de 1952 del Teatro Colón, en lo que constituyó su estreno sudamericano, y fue repetida en la del año siguiente.[1]

Se habían conocido ya fragmentos de las óperas de Berg antes de sus presentaciones integrales. Los *Tres fragmentos para canto y orquesta de la ópera* «*Wozzeck*» establecidos por el compositor y estrenados por Hermann Scherchen en 1924 fueron dirigidos por Eugen Szenkar con la soprano Adelina Korytko en el teatro Colón en 1932; luego los cantó Conchita Badía, dirigida por Juan José Castro en el Politeama en 1940 y por Fritz Busch nuevamente en el Colón dos años después. Las piezas para piano, las canciones y la música de cámara de los compositores de la Escuela de Viena habían ingresado a la vida musical porteña desde principios de la década de 1920 y su presencia en los conciertos se había incrementado notablemente en las

[1] El detalle de las representaciones de esta obra en Buenos Aires es el siguiente: 14, 16, 19, 22 y 24 de octubre de 1952; 8, 9, 11, 13 y 15 de octubre de 1953. En los años siguientes prosiguió el ingreso del repertorio operístico de Berg y Schoenberg. La lista, hasta 1970, incluye *Erwartung* (12, 14, 21 y 27 de junio de 1959), *Lulu* (29 y 30 de octubre, 3, 5 y 7 de noviembre de 1965) y *Moses und Aron* (24, 26 y 30 de abril, 2 y 5 de mayo de 1970), además de la reiteración de *Wozzeck* (24, 26, 28 y 30 de octubre, 1 de noviembre de 1958, y 11, 14, 17, 19, 21 de octubre de 1969). Las fechas y el reparto completo de cada ópera, que figuran en los programas de mano, pueden consultarse asimismo en Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908–1968*. (Buenos Aires: Cinetea, 1969), actualizado en Plate, Leonor. *Óperas Teatro Colón. Esperando el Centenario*. (Buenos Aires: Dunken, 2006). Estudiamos la recepción de estas obras en Corrado, Omar. «Las óperas de Arnold Schoenberg y Alban Berg en Buenos Aires (1952–1970). Apuntes de recepción». Proceedings of the Congress *Trayectorias/Flugbahnen. Musik zwischen Lateinamerika und Europa 1945–1970* (Berlín: Iberoamerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz– Universität der Künste, 2017). Online, Ibero–Online.de, Heft 13, setiembre 2019, pp. 137–147. Disponible en http://www.trayectorias.org/es–publicaciones.html

dos décadas siguientes.[2] *Wozzeck* constituyó entonces uno de los vértices de este proceso.

Los intérpretes

Los roles centrales del primer *Wozzeck* porteño fueron encarnados por Marko Rothmüller y Christel Golz, secundados por Eugenio Valori (Capitán), Carl Dönch (Doctor), Emilio Filip (Andrés), Laszlo Szemere (Tambor Mayor) y Ruzena Horakova (Margarita), con la dirección y puesta en escena de Dino Yannopoulos y escenografía de Armando Chiesa. El elenco permaneció sin cambios en 1953, excepto la intervención de Anton Dermota como Tambor Mayor. La presencia de Karl Böhm, al frente de la orquesta y coro del Teatro Colón, fue el sólido pilar que sostuvo la obra en ambas temporadas.[3]

Las representaciones argentinas de estas óperas contaron así con los más reconocidos intérpretes internacionales de ese repertorio. Solo a modo de ejemplo, recordemos que Marko Rothmüller y Christel Golz venían de interpretar el estreno británico de *Wozzeck* ese mismo año de 1952, y que el barítono croata además había estudiado composición con el propio Berg en Viena. La crítica juzgó como sobresaliente el desempeño de los artistas. Detrás de las fórmulas estereotipadas se percibe sin embargo una sincera conmoción y agradecimiento por la entrega con que se brindaron. Los elogios alcanzan también al *régisseur* europeo y al escenógrafo argentino.

Los públicos

Las reseñas dan cuenta del excepcional interés del público ante cada estreno y de la aceptación fervorosa de las obras. Las localidades agotadas en las cinco funciones del *Wozzeck* de 1952[4] y «el entusiasmo desbordante de la sala [que se tradujo] en más de una docena y media de apariciones de los intérpretes al finalizar el tercer acto»[5] justificaron su reposición inmediata en la temporada siguiente.

Los críticos valoran la apertura del público a las expresiones contemporáneas y relativizan el conservadurismo que se le atribuye. El público responde

---

[2] Véase Corrado, O. *Música y modernidad…*

[3] Una fotografía de Böhm ocupa toda la portada de la prestigiosa revista *Polifonía* en su número de noviembre–diciembre de 1952, mientras que en su edición de setiembre–octubre de 1953 publica un extenso reportaje al director. Böhm, Karl. «En torno a la música y sus problemas». *Polifonía*, 73–74 (setiembre–octubre 1953), pp. 4–5.

[4] Según relata Montés, John. «'Wozzeck' von Alban Berg im Teatro Colón». *Argentinisches Tageblatt* (9–X–1953), p. 4.

[5] D'Urbano, Jorge. «El público y 'Wozzeck'». *Crítica* (19–X–1952), p. 7.

porque «las gentes siempre están dispuestas a apoyar un acontecimiento que reúna la responsabilidad profesional y la calidad artística».[6] Cierto es que, ante la inminencia de un acontecimiento esperado, todos se vieron incentivados por una intensa preparación previa, informativa y publicitaria, que los medios instalaron y que resultó evidentemente eficaz. Entre ellas, se cuentan, además de los abundantes artículos en la prensa especializada, la disponibilidad del libreto como modo de acercamiento a la pieza. En efecto, Johannes Franze, junto a Ricardo Turró, tradujeron al castellano el libreto que a partir del drama de Georg Büchner confeccionara el propio Berg, y que el periódico *Buenos Aires Musical* publicó en dos entregas (N° 111, 15–VIII–1952, p. 2, y 112, 1–IX–52, pp. 4–5).[7] El mismo medio, comprometido en varias de sus ediciones con la información relativa a la ópera, informa que el libreto se va a editar separadamente y que se podrá adquirir en la boletería del Colón (*Buenos Aires Musical*, 114, 1–X–1952, p. 1). Una conferencia de Juan Carlos Paz en la sala de Ricordi, dedicada a *Wozzeck*, se suma a las actividades preparatorias suscitadas por el esperado estreno (*Buenos Aires Musical*, 115, 15–X–52, p. 4). La extraordinaria repercusión periodística que alcanzó la obra inmediatamente después de la primera función provocó un evidente efecto multiplicador y persuasivo.

Cabe preguntarse las razones por las que estas audiencias porteñas fueron tan receptivas ante esta obra, que suscitó reacciones muy distintas en otros contextos.[8] En el mencionado artículo del diario *Crítica* se ensayan respuestas; la más llamativa es la que supondría la presencia de un grupo de devotos de la nueva música, supuesto que el periodista rechaza porque no cierra cuantitativamente. No habría que descartar sin embargo que parte de ese colectivo haya sido formado en la comprensión de los lenguajes contemporáneos a través del persistente ingreso de los mismos en la vida musical local, que sedimentó fuertemente en los públicos. A ello contribuyeron las instituciones dedicadas a su difusión desde los años treinta —el Grupo Renovación, la Agrupación Nueva Música—, la incorporación sistemática de obras nuevas en el repertorio de intérpretes destacados —entre ellos, los hermanos Castro y el entusiasta colectivo de instrumentistas y cantantes que actuaron para las citadas instituciones—, así como la tarea educativa de docentes

[6] Ibid.

[7] La pieza teatral de Büchner, *Woyzeck*, fue publicada en castellano por Editorial Losange en Buenos Aires en 1953, traducida y prologada por Manfred Schöenfeld. No hay referencias a esta versión en los materiales referidos a la puesta de la ópera en el Colón en ese año, probablemente por diferencias entre las fechas de edición y de representación. Aparece mencionada recién en la reposición de 1969.

[8] Este hecho fue señalado en la reseña del diario *Democracia* (15–X–1952), p. 4.

directamente comprometidos con las obras centrales del siglo XX, entre los cuales se cuentan emigrados que estuvieron en contacto directo con protagonistas europeos de las transformaciones musicales ocurridas en la primera mitad del siglo, como Erwin Leuchter y Guillermo Graetzer.

Se pueden sumar otras hipótesis. Un sector del público del Colón podría calificarse de «ilustrado» y en consecuencia abierto para enfrentarse a nuevas propuestas o desafíos. Otro responde sin duda a los estímulos del esnobismo, y se sabe que el arte contemporáneo, por lo que conlleva en el plano de la «distinción», es terreno fértil para cultivarlo.

Marcos de referencia

En todos los casos, no deja de sorprender el conocimiento y utilización de la bibliografía existente sobre el compositor y su ópera por parte de los musicógrafos del Colón y de los críticos de las revistas musicales. Aquellos textos, la mayoría de los cuales era de reciente aparición, ninguno de ellos traducidos al castellano, son indicados como referencia o bien citados de manera directa o indirecta. Por lo general, solo se mencionan los autores; títulos y ediciones deben ser inferidos del contexto, con el consiguiente margen de error al intentar su reconstrucción. Al no tratarse, en las publicaciones que rodearon el estreno, de textos específicamente musicológicos, sino adecuados a su funcionalidad comunicativa, las decisiones en cuanto a la inclusión de referencias al aparato crítico a utilizar manifiestan un compromiso entre géneros y formatos.

Es probable asimismo que la información haya sido tomada de fuentes secundarias —publicaciones periódicas, programas de representaciones en el exterior— en las que aparecieran escritos de los autores invocados. En todo caso, las detalladas consideraciones técnicas sobre las obras revelan la frecuentación de escritos previos, dispersos o no declarados.

Ya desde el estreno sudamericano de *Wozzeck* en Buenos Aires, el 14 de octubre de 1952, Enzo Valenti Ferro cita párrafos de Willi Reich, definido como «alumno y biógrafo de Alban Berg»[9] sobre la obra, aunque no precisa el texto específico del cual los extrae. Existe un volumen considerable de textos de Reich sobre Berg y su primera ópera en publicaciones periódicas desde los años 30, algunas incluso en inglés, que pueden haber sido consultadas

[9] Valenti Ferro, Enzo. «Wozzeck en el Teatro Colón». *Buenos Aires Musical*, 115 (15–X–1952), pp. 1–2. Los artículos de periódicos y revistas se citan por el nombre de sus autores cuando éstos figuran en los textos. De lo contrario, se hacen por el nombre de la publicación.

por el crítico.[10] Sin embargo, es posible conjeturar que la fuente más inmediata haya sido «Wozzeck. A Guide to the Text and Music of the Opera», una cuidadosa descripción de la estructura de la obra aparecida pocos meses antes de la representación argentina en el número de enero de *The Musical Quarterly*.[11] En él se incluye el post scriptum (1931) del propio Berg sobre su obra, publicado aquí en *Buenos Aires Musical* N° 111 y reproducido luego en el programa del Colón. Las consideraciones centrales del propio Berg sobre *Wozzeck*, mencionadas en el corpus analizado, fueron dadas a conocer primeramente en inglés en *Modern Music*, en 1927[12] y reimpresas en varias ocasiones, entre ellas, la primera en alemán en 1928. Los escritos de Reich y del propio Berg constituyen así la principal fuente de referencia para los textos de recepción del compositor en Buenos Aires.

Esta literatura funcionó para los cronistas, sobre todo al comienzo, como respaldo informativo y valorativo previo al contacto con la obra, y como herramienta para la explicación de la misma. Confirmada por las ejecuciones locales, la crítica aprovechó asimismo los estudios precedentes para su notable descripción formal de las obras, sus recursos técnicos y expresivos, su ubicación en la historia del género y su relación con los textos y sus cualidades estéticas. Aún la prensa general utiliza con frecuencia un vocabulario considerablemente especializado para referirse a ellas.

El escrito más notable producido ante el estreno de *Wozzeck*, el que Juan Carlos Paz publicara en la revista *Sur*,[13] basado probablemente en su conferencia antes mencionada, no contiene ninguna referencia explícita a la bibliografía existente. Condensa magistralmente su extensa experiencia con el repertorio de la Escuela de Viena, en tanto compositor, pianista, musicólogo, crítico y organizador de conciertos,[14] y revela, en todo caso,

---

[10] La biografía escrita por Reich antes de 1952, editada en Viena en 1937, en alemán, fue menos difundida y accesible que la publicada mucho después en Zürich por Atlantis Verlag en 1963 y que su primera traducción al inglés, de 1965. Reich redactó asimismo la entrada sobre Berg en la quinta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, de 1954. Como se observa, casi todos estos materiales fueron posteriores al estreno argentino de *Wozzeck*. Sobre la bibliografía referida a Berg y sus óperas véase Simms, Bryan R. *Alban Berg. A Guide to Research*. (New York and London: Garland, 1996).

[11] Reich, Willi. «Wozzeck. A Guide to the Text and Music of the Opera». *The Musical Quarterly*, 38 (1952), pp. 1–21. Se trató de la reimpresión del texto editado por la League of Composers en 1931.

[12] Berg, Alban. «A Word about 'Wozzeck'», *Modern Music*, vol. 5 (1) (1927), pp. 22–24.

[13] Paz, Juan Carlos. «A propósito de 'Wozzeck'». *Sur*, 217–218 (noviembre–diciembre 1952), pp. 147–155.

[14] De hecho, un día antes del estreno de *Wozzeck* la Agrupación Nueva Música, liderada por Juan Carlos Paz, presentó un concierto excepcional en homenaje a Schoenberg, en el

un conocimiento internalizado de los estudios y discusiones que circulaban en el momento sobre esa obra y su autor, su contexto histórico y estético, sus soluciones formales. Paz reconoce la excepcionalidad de *Wozzeck* en el campo de la ópera del siglo XX, solo comparable a *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, a la vez que la inserta en la historia del género para marcar, entre otros aspectos, el recurso a la ópera de números del período clásico —cada uno con su propia definición formal—, la construcción fuertemente temática y la presencia de redes de *Leitmotive* que aseguran la unidad resultante, todo ello en el marco de los postulados radicales del círculo schoenberguiano.

A las filiaciones históricas establecidas por Paz se suman las de Daniel Devoto, compositor y musicólogo integrante del mismo círculo —Agrupación Nueva Música—, quien destaca en *Wozzeck* la presencia de «formas renovadas, el aprovechamiento dramático —y discretísimo— de los temas conductores», una orquesta «clásica de nacimiento y romántica de efecto», para concluir afirmando que Berg «avanza sin renunciar al camino anterior. Su aporte descansa sobre los aportes del pasado; las raíces profundas aseguran, como siempre, el esplendor de la floración más atrevida».[15]

Ante comparaciones que se establecieron entre esta pieza y el repertorio operístico anterior, algunos críticos se oponen a relacionar *Wozzeck* «con esa intrascendente y turbia representación de la realidad que se rotuló "verismo"».[16] Giménez, por su parte, encuentra que en *Wozzeck* «vestigios tristantescos y del *Pelléas* se unen a una orquesta de cuño mahleriano [...] y a procedimientos schoenberguianos».[17]

Las repercusiones del evento operístico de 1952 se extienden en el tiempo. Así, un lector reflexiona en *Buenos Aires Musical* de junio de 1953 sobre «Wozzeck a la distancia» (122, 1–VI–1953, p. 2). Los primeros contactos con la ópera deslumbran a los críticos que no escatiman elogios a la inteligencia constructiva del compositor y a la contundencia dramática de la obra, mientras plantean, simultáneamente, la necesidad de frecuentar este idioma, abrir los oídos y descartar prejuicios para comprenderlo mejor antes de juzgar. Las sucesivas audiciones, en 1953, permitieron «penetrar más a fondo su estructura», reconocer su inserción en el arte del pasado inmediato, verifi-

---

cual se produjo el estreno sudamericano de la *Ode to Napoleon Bonaparte* de Schoenberg, el *Konzert* op. 24 de Webern y el de *Dédalus, 1950*, un quinteto de Paz.

[15] Devoto, Daniel. «Situación de 'Wozzeck'». *Buenos Aires Literaria*, 2 (noviembre 1952), pp. 60–64.

[16] Valenti Ferro, E. «Wozzeck en el Teatro Colón...», p. 1

[17] Giménez, Alberto E. «El estreno de 'Wozzeck' en Buenos Aires». *Polifonía*, 63–64 (noviembre–diciembre 1952), pp. 3–4 y 26–27, 4.

car «a partir de dónde constituye la expresión característica e inconfundible de un genio de espíritu alerta y libre»[18] y confirmar la valoración que suscitó su estreno en Buenos Aires.[19] D'Urbano confiesa su inquietud ante la reposición: «el temor no era de que "Wozzeck" hubiera cambiado, sino de que uno hubiera cambiado frente a "Wozzeck"», pero ratifica que la obra no solo volvió a imponerse como obra maestra sino que, además, «eliminado el factor sorpresa [...] uno puede entregarse con mayor sencillez y penetrar con mayor hondura en las constantes bellezas que propone esta muestra de arte de la que nuestro tiempo puede sentirse orgulloso». Ante ellas «cada nuevo contacto las hace más y más fascinantes como experiencia».[20] Ya en el estreno argentino de 1952, el crítico de este diario analizaba la relación del público con la obra y proponía, apoyado en el ejemplo de los últimos cuartetos de Beethoven, algunos rudimentos de teoría de la recepción: no son las obras las que cambian, sino la relación que los oyentes son capaces de establecer con ellas en cada época.

Buenos Aires se contó entre los primeros centros internacionales en representar esta ópera en la posguerra. La *première* de *Wozzeck* en Argentina fue precedida solo por las dos dirigidas por Böhm en Nápoles 1950 y Salzburgo 1951, y la de Londres por Kleiber el mismo año del Colón. Aunque con distancias temporales mayores, los estrenos en el Colón de las otras óperas significativas de la Escuela de Viena están separados de las grandes *premières* internacionales solo por unos pocos años. Críticos y públicos locales participaron entonces del interés y la conmoción generalizada y simultánea en el mundo internacional de la ópera por la recepción e instalación de este repertorio en las grandes salas; compartieron similares descubrimientos, asombros y preguntas. El papel de la gestión musical del Colón no fue ajeno a este hecho. En el caso de los dos primeros *Wozzeck*, esto coincidió con una mayor apertura de la política cultural del peronismo en esos primeros años 50 hacia manifestaciones artísticas de la contemporaneidad, aunque no estamos en condiciones de establecer por ello un vínculo verificable con la presentación de esta ópera.[21]

---

[18] Valenti Ferro, Enzo. «Wozzeck volvió a escucharse en el Colón». *Buenos Aires Musical*, 131 (15–X–1953), p. 1.

[19] Giménez, Alberto E. «Wozzeck». *Polifonía*, 73–74 (setiembre–octubre 1953), p. 2.

[20] D'Urbano, Jorge. «El retorno de 'Wozzeck'». *Crítica* (10–X–1953), p. 4.

[21] En la ajetreada movilidad de los directores generales y artísticos del Colón en esos años, señalemos que en 1952 se sucedieron Ferrucio Calusio (8–IV al 22–X) y Pedro Valenti Costa (24–X a fin de año). En 1953, en cambio, Valenti Costa fue el único director en ambas funciones. Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón*.... De todas maneras,

Un sector considerable de los críticos que escribieron sobre esta obra lo hizo simultáneamente en la gran prensa y en las publicaciones especializadas y funcionaron así como vaso comunicante entre distintos segmentos de lectores. El énfasis pedagógico que imprimieron a sus intervenciones tendió a amortiguar el eventual impacto negativo que podría haber provocado este lenguaje en los públicos mediante el suministro de información adecuada antes de las representaciones. Cualquiera haya sido la eficacia de esta medida, lo cierto es que la acogida de esta ópera no podría haber sido más contundente y su integración al circuito sociocomunicativo más sólida.

Continuidad de la Escuela de Viena

El acceso del público porteño al repertorio de los maestros vieneses, iniciado en la década de 1920, prosiguió, sin pausa, en la década 1945–1955, con la muy frecuente reiteración de piezas ya escuchadas a la que se sumaron estrenos significativos. Algunos adquirieron particular dimensión, por la relevancia de las obras, los intérpretes, los espacios de ejecución, las instituciones que los organizaron y su repercusión, como lo demuestra la siguiente secuencia cronológica de estrenos locales, varios de ellos, sudamericanos:

· Alban Berg: Tres piezas de la *Suite lírica*, estreno, versión para orquesta de cuerdas. Amigos de la Música, 12–IX–1949, dir. Erich Kleiber (se tocó dos veces).

· Arnold Schoenberg: *Quinteto de vientos* op. 26, 26–XI–1951. Conjunto de Cámara Mozart.

· Arnold Schoenberg: *Sinfonía de Cámara* N° 1, 19 y 28–VIII–1952; 2–IX–1952, Amigos de la Música, dir. Hans Rosbaud.

· Arnold Schoenberg: *Ode to Napoleon Buonaparte*, estreno sudamericano, 13–X–1952, Concierto Agrupación Nueva Música, dir. Teodoro Fuchs.

· Anton Webern: *Concierto op. 24*, 13–X–1952, Concierto ANM, dir. Teodoro Fuchs.

· Arnold Schoenberg: *Pierrrot lunaire*, 24–IV–1953, Sociedad de Conciertos de Cámara, dir. Teodoro Fuchs; voz: Maria Kania.

· Alban Berg: *Concierto para violín y orquesta*, 1– IX–1953, Amigos de la Música, dir. Fritz Zaun; violín Ljerko Spiller.

---

como las temporadas se programan con mucha anticipación, no podemos precisar quién tomó la decisión sobre el estreno de *Wozzeck* en Buenos Aires.

· Arnold Schoenberg: Segundo Cuarteto op. 10, versión para conjunto instrumental, 10–VIII–1954. Orquesta de Cámara de Amigos de la Música, dir. Fritz Lehmann, sopr. Sofía Bandín.
· Arnold Schoenberg: *Un sobreviviente de Varsovia*, 23–VIII–1954, Orquesta Sinfónica del Estado, dir. Carlos Cillario; barítono Ángel Mattiello, Coro Esloveno Gallus, proparado por Julio Savelli.

Poco después del golpe, Teodoro Fuchs estrenará la *Serenata* op. 24 de Schoenberg, obra que a juicio del crítico de *La Prensa* «no resulta lograda por su endeble estructura y por la falta de conexión de su lenguaje musical, en el que alternan desde un minué hasta el Soneto 217 de Petrarca» (*La Prensa*, 16–X–1955, p. 5).

En su ámbito más especializado, la Agrupación Nueva Música, que comienza a funcionar con ese nombre en 1944, aunque su actividad como Conciertos de la Nueva Música databa de 1937, continuó con su tesonera tarea de dar a conocer la producción camarística reciente, entre ella, la de la Escuela de Viena. Del relevamiento de los programas de conciertos que esta institución presentara en los años aquí considerados, realizado por Daniela Fugellie y Christina Richter–Ibáñez, extraemos la información relativa a este repertorio, así como a otros de distinta proveniencia promovido por la misma agrupación.[22]

La audición integral de la obra para piano de Schoenberg fue presentada por primera vez en un homenaje al maestro en ocasión de su 75º Aniversario. Ocurrió en el concierto de la ANM realizado el 26 de setiembre de 1949 en el Instituto Francés de Estudios Superiores. La interpretación estuvo a cargo de Michael Gielen, precedida por comentarios de Juan Carlos Paz. Se escucharon así las piezas op. 11, 19, 23, 25 y 33 A/B.[23] Se repuso años des-

[22] Fugellie, Daniela / Richter–Ibáñez, Christina. «Veinte años de Nueva Música». Corrado, Omar (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019), pp. 159–234, disponible en http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf. Información parcial sobre estas audiciones, en especial sobre los repertorios aquí considerados, fue previamente consignada en Corrado, O. *Música y modernidad….*, caps. V y VI.

[23] Gielen recuerda que aunque había tocado ya varias obras de Schoenberg —había estrenado las op. 23 en un concierto de Nueva Música el 30 de junio de 1948 auspiciado por la revista *9 Artes* en el Instituto Francés de Estudios Superiores— tuvo que estudiar la Suite Op. 25, «con la muy difícil Giga» y las dos piezas op. 33. La preparación del concierto le llevó un año, y tuvo que ejecutar ese repertorio en un piano de media cola. Gielen, Michael. *«Unbedingt Musik». Erinerungen*. (Frankfurt und Leipzig: Insel Verlag, 2005), p. 77. Días antes de ese concierto, el 20 de setiembre, Paz había pronunciado una conferencia

pués, en dos oportunidades, protagonizadas por Oreste Castronuovo y con el mismo disertante, el 28 de octubre de 1954 en el Teatro de los Independientes y el 1 de setiembre de 1955 en el Instituto de Arte Moderno.

Entre los recitales monográficos se destaca asimismo la audición dedicada a Anton Webern el 2 de junio de 1955 en el Instituto de Arte Moderno. Incluyó las Variaciones op. 27, Cuatro piezas op. 7, Tres pequeñas piezas op. 11 y el Cuarteto op. 22.[24] Según las autoras antes mencionadas, el programa indica que «todas las composiciones se ejecutarán dos veces sucesivas», práctica que replica las de la *Verein für musikalische Privataufführungen* fundada por Schoenberg en 1921 y que solía ocurrir en los conciertos de Nueva Música. En esos años se escucharon también obras vocales de Webern: las Tres canciones op. 23 (3 de julio de 1953) y Dos canciones del op. 12, a cargo de Hilde Mattauch, cantante alemana exilada en Buenos Aires.

Nueva Música ofreció audiciones completas dedicadas a la música dodecafónica. En el concierto del 30 de octubre de 1950, precedido por una charla de Paz, se escucharon distintas manifestaciones del método en obras Schoenberg (Suite op. 25), Webern (Variaciones op. 27), Michael Gielen (Variaciones para cuarteto de cuerdas), de compositores brasileños del grupo Música Viva —Cesar Guerra Peixe (Música para piano), Cláudio Santoro (Seis piezas)—, y una de Paz (Tercera composición en los doce tonos). El 5 de mayo de 1955 tuvo lugar otra sesión sobre el mismo eje y con similar estructura: una conferencia de Paz seguida de la ejecución de *Quaderno musicale di Annalibera* de Luigi Dallapiccola; Cinq pieces pour clarinete et piano de René Leibowitz, *Tranformationen* op. 3 de Gerd Zacher, Fantasy op. 47 de Schoenberg y dos piezas de autores locales: Cuarta composición dodecafónica (para violín solo) de Paz y Trío op. 3 de Carlos Rauch. En el extenso repertorio presentado en esos años por esta agrupación figuran asimismo obras de músicos que establecieron distintas vinculaciones con la Escuela de Viena, como Ernst Krenek, Paul Pisk, Egon Wellesz y Hans Erich Apostel.

Fuera del ámbito de la ANM, cabe consignar la representación en el Teatro Colón de una ópera compuesta mediante una formulación personal de las técnicas dodecafónicas: *Il prigioniero*, de Luigi Dallapiccola.[25] Fue

---

con el mismo título que llevaría luego su libro, *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (1958), ilustrada con ejemplos musicales de la obra para piano interpretados por Gielen. Véase Corrado, Omar. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. (La Habana: Casa de las Américas, 2008), p. 125–26.

[24] El Cuarteto op. 22 había sido ya escuchado en una audición de Nueva Música el 5 de junio de 1953.

[25] La música del compositor italiano conoció un ingreso lento pero persistente en la vida musical porteña en esos años. Además de las piezas mencionadas, su *Rencesvals* y sus

dirigida por Carlos Cillario, con las voces de Ángel Mattiello, Sofía Bandín, Marcos Cubas, Ítalo Pasini y Víctor de Narké. Su estreno se realizó el 24–IX–1954 (*Democracia*, 25–IX–1954), esto es, cuatro años después del estreno absoluto en Florencia, dirigida en esa ocasión por Hermann Scherchen. En 1953 Amigos de la Música dio a conocer los *Canti di prigionia* de Dallapiccola, para un conjunto instrumental de dos pianos, dos arpas y una nutrida percusión, dirigidos por Igor Markevitch y con el coro mixto preparado por Guillermo Graetzer. Su audición impresionó fuertemente al joven Mauricio Kagel, quien subrayó la potencia expresiva de la obra y reflexionó sobre el uso de la percusión en la música actual, sobre todo en Varèse, cuya *Ionisation* considera la obra clásica para ese instrumental de la primera mitad del siglo.[26]

Nuevos horizontes

En los párrafos siguientes presentamos una muestra de los repertorios contemporáneos que ingresaron en Buenos Aires en el período 1945–1955. Ante la imposibilidad de un inventario exhaustivo, retuvimos un conjunto de piezas que estimamos significativo, por diferentes razones, de lo escuchado en el campo de la música relativamente reciente, en continuidad con procesos de recepción de la modernidad iniciados en la década de 1920, de los que nos ocupáramos en otro lugar.[27]

Due liriche di Anacreonte figuraron en sendos conciertos de la ANM, en 1952 y 1953, respectivamente. *Tartiniana* estuvo en la programación 1954 de la Orquesta Sinfónica del Estado. Por otra parte, *Letra y línea* dio a conocer un importante texto de Dallapiccola. Véase Dallapiccola, Luigi. «Por el camino de la dodecafonía». *Letra y línea* (en dos entregas: N° 1, octubre 1953; N° 2, noviembre 1953), pp. 9 y 4, respectivamente.

[26] Kagel, Mauricio. «Luigi Dallapiccola y sus *Canti di prigionia*». *Buenos Aires Literaria*, 10 (julio 1953), pp. 60–64. Valora asimismo a los compositores que integran «la joven generación de dodecafonistas italianos», Riccardo Malipiero, Bruno Maderna, Luigi Nono y Riccardo Nielsen, «felizmente ninguno de ellos muy ortodoxo, ni subordinando su autenticidad a una posición vanguardista», p. 60.

[27] Aunque limitados a la mención de compositores y el número de sus obras orquestales y de cámara ejecutadas en Buenos Aires, los resúmenes de temporada que publicó regularmente *Buenos Aires Musical* en el último número de diciembre de cada año y en el primero de marzo del año siguiente constituyen una primera aproximación útil para observar la presencia de la música contemporánea en Argentina. Un panorama significativo de la vida musical contemporánea en el Buenos Aires de estos años puede leerse en Richter–Ibáñez, Christina. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. (Bielefeld: transcript–Verlag, 2014).

Un aporte fundamental en los programas de la Agrupación Nueva Música fue la incorporación de música contemporánea norteamericana, buena parte de ella afiliada a una vanguardia marginal entonces incluso en su propio país, ausente en otros circuitos de concierto en Argentina. El conocimiento de esa producción que tuvo Juan Carlos Paz a través, en muchos casos, de correspondencia directa con los autores, concretada en su libro *La música en los Estados Unidos* (1952), se transfirió a los conciertos de la agrupación por él liderada. Así, fue frecuente la presencia de composiciones de Charles Ives, Henry Cowell, Carl Ruggles, Wallingford Rieger, Ruth Crawford, Ben Weber, George Perle, Gerald Strang y Walter Piston. Aunque Paz estaba al tanto del pensamiento y las realizaciones de Edgar Varèse, de John Cage y su entorno al menos desde 1948,[28] esa zona de la creación estadounidense deberá esperar a la década de 1960 para hacer su aparición efectiva en los conciertos y consolidarse en el panorama musical argentino.

En Nueva Música se ejecutó como estreno local, una obra relevante de Olivier Messiaen: los *Quatre études de rythme*. En los programas relevados por Fugellie y Richter Ibáñez, figuran dos ejecuciones, aparentemente de la obra integral, ambas a cargo de Oreste Castronuovo: el 11 de agosto y el 20 de octubre de 1955, en el Instituto de Arte Moderno. Hemos encontrado el programa dactilografiado en el archivo de Juan Carlos Paz, el cual indica que la audición de la obra estuvo prevista para el concierto del *4* de agosto de 1955; el programa impreso le fue enviado luego por Paz a René Leibowitz.[29] Tres de los cuatro estudios fueron programados ya para la temporada de 1953, a cargo del mismo pianista, lo que evidentemente no se concretó.[30] En todo caso, la partitura circulaba en Buenos Aires al menos desde principios de los años 50, lo que importa sobre todo porque, como se sabe, el segundo de los estudios, «Modes de valeurs et d'intensités», constituiría una pieza

---

[28] En ese año Juan Carlos Paz publica un par de artículos dedicados a sendos compositores: «La contribución de Edgar Varèse a la música experimental», en *9 Artes*, 3, junio 1948, p. 25 y «El Forum Group de New York», en *Cabalgata* III, 21, julio de 1948, pp. 1 y 10. Este último texto refiere a las *Sonatas e Interludios* de Cage, cuya composición finalizó precisamente en ese mismo año. Más tarde, le explica a Koellreutter que le interesan «E. Varèse, J. Cage, o también H. Cowell y otros experimentadores —también Carrillo y Wischnegradsky—». Carta a Koellreutter, 24 de agosto de 1952. En 1954, ante la lista de compositores fundamentales del siglo proporcionada por Boulez en una entrevista realizada en Buenos Aires, lamenta la ausencia de Varèse, «pionero de la música espacial». Paz, Juan Carlos. «En torno a la entrevista con Pierre Boulez. Acuerdos y discrepancias», *Buenos Aires Musical*, 142 (1–VIII–1954), p. 5.

[29] Conservado en la Paul Sacher Stiftung, Colección Leibowitz, Correspondencia Paz–Leibowitz.

[30] Corrado, O. *Vanguardias al sur….*, p. 191.

clave en el desarrollo de las técnicas compositivas de mediados de siglo, en particular, las del serialismo generalizado a las que adhieren fugaz o lateralmente Paz y sus discípulos en ese momento.

La música de Messiaen constituye uno de los ingresos más significativos en el panorama de recepción de las tendencias contemporáneas en Argentina. Además de la obra mencionada, un relevamiento, incompleto, incluiría la ejecución de *Les offrandes oubliées* dirigida por Cillario en el Gran Rex el 11–VII–1951; *La nativité du Seigneur. Neuf méditations pour orgue* por Julio Perceval en el órgano de la Merced el 2–IX–1952 y el *Quatour pour la fin du temps*, el 18–IX–1953, presentado por la Sociedad de Conciertos de Cámara en el Teatro Ateneo, con el Trío Ars —Carlos Sampedro (violín), Federico López Ruf (violonchelo), Oreste Castronuovo (piano)— y el clarinetista Mariano Frogioni. Valenti Ferro califica a este cuarteto como «desmesurado, reiterativo y fragmentario —característica común a las obras de Messiaen que conocemos— (…) menos rico en sustancia musical que hábil en la elaboración de fórmulas. Es la obra de un compositor sabio —cómo negarlo— dominado por la idea de originalidad; de un extraordinario forjador de climas sonoros a cuya seducción resulta difícil sustraerse; pero animada por un pensamiento superficial».[31]

El conjunto de compositores que capitalizaron el ingreso de sectores de la modernidad en Buenos Aires desde 1920, no afiliados a las tendencias atonales y dodecafónicas de las que nos ocupáramos antes, siguió estando vigente en este período, ya incorporados en la llamada práctica común y no solo en los esforzados ciclos de agrupaciones militantes de la música contemporánea. Señalemos solamente los estrenos en el Teatro Colón de *Juana de Arco en la hoguera*, el oratorio dramático de Honegger el 7–X–1947 con la dirección de Erich Kleiber, repuesto al año siguiente por Clemens Krauss;[32] de la *Misa* de Stravinsky, en el Teatro Municipal dirigida por Pedro Valenti Costa en 1949 (primera audición sudamericana, un año después del estreno europeo),[33] y de su *Cantata* el 25–IX–1953; de *Cristóbal Colón*, la ópera de Darius Milhaud el 21–VII–1953, bajo la batuta de Alberto Wolf, así como de dos piezas de Richard Strauss, ambas dirigidas por Kleiber: *Daphne* (7–IX–1948), *La mujer sin sombra* (4–X–1949), y de *The Rape of Lucretia* de Benjamin Brit-

---

[31] Valenti Ferro, Enzo. «Música de Messiaen en la Sociedad de Conciertos de Cámara». *Buenos Aires Musical*, 130 (1–X–1953), p. 1.

[32] El Colón presentó un concierto de homenaje a Honegger por sus 60 años, el 11–VII–1952. El compositor había visitado la Argentina en setiembre de 1930; algunos de sus conciertos debieron reprogramarse porque coincidieron con el golpe de estado.

[33] Véase la interesante crítica que publica *Sexto Continente*: Rivara, Lucas. «La 'Misa de Gloria' de Strawinsky». *Sexto continente*, 3–4 (octubre–noviembre 1949), pp. 112–113.

ten (18–VII–1954), conducida por Kinsky. Con excepción de estas obras, de algunas pocas otras que participaron de las tendencias modernizadoras, y, en grado superlativo, de *Wozzeck*, los programas operísticos del Colón en esta década siguieron transitaron rutinariamente los repertorios remanidos de temporadas anteriores.[34]

En el Astral se estrenó *Porgy and Bess* (3–VIII–55), a cargo de Alexander Smallens, quien realizara la *première* de la ópera en Nueva York en 1935, y en el Cervantes se escuchó *Alexander Nevsky*, la cantanta de Prokoffieff dirigida por Cillario, en setiembre de 1954.[35] El Cuarteto Végh ofreció la primera audición sudamericana de los seis cuartetos de Bartok en el Instituto de Arte Moderno en 1951. Hans Rosbaud dirigió *Hérodiade* de Hindemith en Amigos de la Música (19 y 28–VIII–1952; 2–IX–1952).

En otro registro, se dio a conocer otra obra relevante de Hindemith: la integral del *Ludus Tonalis*, presentado por Celia Gianneo en un recital de la Sociedad de Conciertos de Cámara en junio de 1953. El 29 de octubre del mismo año Luis Gianneo interpretó *Mathias der Mahler* con la Orquesta Sinfónica del Estado.[36] Al año siguiente Hindemith visitó Buenos Aires, donde desplegó una intensa actividad como director de sus propias obras, de gran repercusión en la prensa.[37] En el conciertos auspiciados por el Colón y por Amigos de la Música, con sus respectivos organismos sinfónicos y de cámara en agosto y setiembre de 1954, se escucharon entonces piezas significativas de su producción, en diferentes géneros: *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carlos Maria von Weber*, cuatro canciones de *La vida de María*, un aria de la ópera *Cadillac* —con Consuelo Rubio como solista—, la serie sinfónica *La Armonía del Mundo* —de reciente composición (1952)—,

---

[34] Importa destacar, sin embargo, la calidad de los intérpretes. El caso probablemente más representativo es el de Erich Kleiber, en particular, con sus versiones de la integral de la tetralogía wagneriana en la temporada de 1947.

[35] La crítica de Aráoz Badí en *Buenos Aires Musical* es severa al juzgar la versión ofrecida. Si bien rescata la corrección de la orquesta —la Sinfónica del Estado dirigida por Cillario—, es implacable con el coro —el de la Universidad «Eva Perón»—. Aráoz Badí, Jorge. «Primera audición de Alejandro Newsky de Prokofiev», *Buenos Aires Musical*, 145 (15–IX–1954), p. 1.

[36] Mencionado en Pickenhayn, Jorge. *Luis Gianneo* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980, p. 57

[37] Como introducción a una entrevista al compositor, el periodista del diario *Democracia* consigna que en una encuesta reciente, sin especificar cuál, Hindemith resultó elegido por amplio margen de votos como «el compositor más popular de la actualidad», seguido por Honegger, Milhaud, Stravinsky, Bártok y Schoenberg. *Democracia* (24–VIII–54), p. 4.

Septeto para instrumentos de viento y Sinfonietta en Mi, además de obras de Mozart, Haydn, Gabrielli y Byrd.[38]

A partir de fines de 1951 la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, cuyo Departamento de Música y Danza estaba a cargo de Carlos Suffern desde mediados de 1950, organiza distintos ciclos de conciertos dedicados, cada uno de ellos, a repertorios específicos. Iniciados a fines de 1951, se suceden, con destacable continuidad, en los años siguientes. Nos interesan aquí los destinados a la difusión de la música contemporánea, en la que Suffern tenía especial interés por su actividad como compositor y por su amistad con colegas con preocupaciones similares, entre otros, con miembros de la Agrupación Nueva Música.

Esta programación estaba constituida por: Ciclo de audiciones de música moderna, Ciclo de música contemporánea; Pequeños recitales de música contemporánea y Ciclo de música contemporánea de cámara, además de los dedicados a la música argentina de los que nos ocuparemos luego. La denominación de estos ciclos en la prensa resulta confusa; puede que algunos de esos conjuntos, de títulos similares, se solaparan. Solo a modo de ilustración, extraemos, al azar, algunos momentos de dos temporadas, 1951 y 1953:

a. Obras de compositores contemporáneos extranjeros en conciertos realizados en poco más de un mes, el finalizar la temporada 1951:

· 8–XI: obras de Honegger, Chávez y Szymanowski. Cuarteto Pessina.

· 26–XI: Schoenberg: *Quinteto* op. 26; Krenek: *12 pequeñas piezas* op. 83. Piano: Oreste Castronuovo; Conjunto de Cámara Mozart.

· 5–XII: Honegger: *Sinfonía litúrgica*; Copland: *Primavera en los Apalaches*; Rawsthorne: *Street Corner*. Orquesta Sinfónica de la Ciudad, dirección Washington Castro

· 10–XI: Ghedini: Adagio e Allegro da Concerto; Malipiero: *Le sette allegrezze d´amore*, Dallapiccola: *Cinque frammenti di Saffo*; Rieti: *Serenata*.

· 12–XI: Malipiero: *Sinfonía N°3*; Prokoffiev: *Teniente Kije*; Bartok: *Concierto N° 2 para piano y orquesta*, Orquesta Sinfónica de la Ciudad, dir. Washington Castro, solista Raúl Spivak.

---

[38] Véase *Democracia* (24–VIII–54), p. 4 y *Buenos Aires Musical*, 145 (15–IX–1954), p. 1. Sobre esta visita, véase Glocer, Silvia. «La visita de Paul Hindemith a la Argentina». *Revista del IIMCV*, 31 (Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2017), pp. 55–78. En sus conciertos para Amigos de la Música de 1949 en Buenos Aires, Hermann Scherchen, referente fundamental de las tendencias contemporáneas, había incluido *Tema con cuatro variaciones para cuerdas y piano, representando los cuatro temperamentos*, de Hindemith, junto a la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas* de Britten.

· 15–XII: S. Barber: *Concierto Capricornio*; Copland: *Salón México*. Orquesta Sinfónica del Estado, dirección R. Kinsky.

b. Temporada 1953. *Buenos Aires Musical* (120, 2–5–53, p. 1) informa la realización de los siguientes ciclos organizados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación:
· Pequeños recitales de música contemporánea (Salón Auditorio de YPF, todos los jueves a las 18,30)
· Segundo ciclo de seis conciertos dedicados a la joven música argentina (Teatro Nacional Cervantes, lunes a las 18,30)
· Segundo ciclo de doce conciertos dedicados, cada uno de ellos, a un músico contemporáneo, con comentarios a cargo de compositores argentinos: Ginastera, Caamaño, Arizaga, García Morillo, García Acevedo, Giacobbe, Gilardi, Iglesias Villoud, Lamuraglia, Lasala y Sáenz.

En la extensa lista de estrenos previstos, figuran los nombres de Schoenberg, Stravinsky, Bartok, Prokoffiev, Malipiero, Berg, Hindemith y Villa Lobos. Algunas de las obras relevantes incluidas en el ciclo fueron tres de Bela Bartok —*Sonata para dos pianos y percusión*, por los pianistas Tila y John Montés con Antonio Yepes en percusión; *Segundo Cuarteto*, por el Nuevo Cuarteto y los *Lieder* op. 16 (María Boros y Román Erquicia); otras tantas de Hindemith, como *Reihe kleiner Stücke* por Nora Boulanger, *Segundo trío de cuerdas* y *Cuarteto 1943*, por el Cuarteto Acedo, que tuvo a su cargo también la versión original de la *Suite lírica* de Berg.[39]

América Latina

Menos conocida que otros repertorios internacionales, la música de compositores latinoamericanos contemporáneos fue escuchada, de manera selectiva, en distintos ámbitos concertísticos de Buenos Aires, en algunos casos mediante la presencia de sus propios autores, que actuaron como directores de sus piezas.

El nutrido ciclo de conciertos dirigidos por Carlos Chávez con la Orquesta Sinfónica del Estado en octubre–noviembre de 1950 es un ejemplo destacado, aunque en ellos incluyó solo dos obras propias: la *Sinfonía India* —que se conocía únicamente por la difusión que Radio Municipal había reali-

[39] A ellos refiere el reporte de Aráoz Badí, Jorge. «Música contemporánea en el Cervantes». *Buenos Aires Musical*, 131 (15–X–1953), p. 1.

zado de la grabación—[40] y la *Sinfonía de Antígona*. El concierto previsto en el Gran Rex el 19 de octubre, integrado a la programación oficial por las celebraciones del 17 de octubre (*Democracia*, 11–XI–1950–50, p. 3), se cumplió en realidad en el Teatro Colón dos días después (*Lyra*, año VIII, N° 85–86, set.–oct. 1950, snp). En el concierto del 13 de noviembre Chávez introdujo obras de compositores argentinos: fragmentos de *Usher*, de Roberto García Morillo —quien escribiera luego uno de los primeros estudios integrales de su música— y dos *Danzas rústicas* (¿de *Estancia*?) de Alberto Ginastera (*Democracia*, 14–XI–1950, p. 8).

En su quinta visita a la Argentina, en 1953, Heitor Villa–Lobos, desde hacía décadas uno de los compositores canónicos de la música latinoamericana, dirigió algunas de sus obras relevantes: la *Bachiana Brasileira* N° 8, el poema sinfónico *Erosión*, el *Chôro* N° 9 y la *Sinfonía* N° 6, esta última compuesta solo tres años antes. La música nueva de Brasil estuvo representada, básicamente, por las obras Hans–Joachim Koellreutter, el músico alemán emigrado al país sudamericano en 1937 y quienes eran entonces sus discípulos en el grupo Música Viva, en estrecho contacto desde los años 40 con Juan Carlos Paz y la ANM. Este vínculo y los propósitos compartidos en cuanto a la difusión de la música más reciente explican la considerable presencia del repertorio vanguardístico brasilero en Buenos Aires en esos años. Fueron frecuentes entonces las audiciones en conciertos de la ANM de piezas de los jóvenes Cláudio Santoro, César Guerra Peixe y del propio Koellreutter, entre ellas, su *Música 1941*, la notable pieza pianística dodecafónica cuyo estreno absoluto realizara Paz en 1946.[41] Resulta llamativa la inclusión de *Canto de amor y paz*, para orquesta de cuerdas, de Santoro en un concierto de la Orquesta Sinfónica del Estado conducida por

---

[40] Rivara, Lucas. «Chávez y la expresión de lo latinoamericano», *Sexto Continente*, 7–8 (noviembre–diciembre 1950), p. 116–118. En esta revista perteneciente a la órbita del peronismo, de vocación latinoamericanista, el autor del artículo opina que la *Sinfonía India* «para nosotros, que llevamos pocos o muchos años anhelando el encuentro con la expresión artística de nuestra América, la que no omita nada, racial ni cultural, del pasado ni del presente, la *Sinfonía India* es, más que una partitura musical, una respuesta, una solución (claro que no la única) al problema de cómo decir lo nuestro en *términos universales*» (p. 117). Cursivas originales. En sus artículos para esa publicación, el responsable de la sección Música se revela como defensor de las expresiones musicales contemporáneas y de las formaciones locales que permitieron su circulación: el Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música, en particular. Véase Rivara, Lucas. «Escuchar para comprender», *Sexto Continente*, 6 (octubre 1950), pp. 106–108.

[41] Fue en la audición número 60 de la ANM, que suscitó un áspero comentario de Daniel Devoto sobre la indiferencia de la crítica musical en Buenos Aires, recogido luego en un libro. Devoto, Daniel. «La música y el eco». *Las hojas* (Buenos Aires: Losada, 1960), p. 93.

Kinsky el 15–XII–1952. La pieza, estrenada en Brasil el año anterior, fue premiada por el Consejo Mundial de la Paz, una organización liderada por la Unión Soviética como parte de su estrategia cultural en los primeros años de la Guerra Fría, en el congreso reunido en Viena en 1952.[42] Esa institución internacional tenía filiales activas en Argentina y en otros países latinoamericanos en esos años. Queda por saber si el estreno de esta obra, ideológicamente marcada, tuvo relación con ese contexto político y si fuera el caso, por qué vías pudo haberse concretado.[43] En ese mismo concierto se escucharon también las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla.

Si bien en los primeros años de la Agrupación Nueva Música fue relativamente frecuente la programación de compositores chilenos —Pedro H. Allende, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz— la misma cesó en los sucesivos. Fuera de esta institución, y a la espera de futuros relevamientos, mencionemos el estreno local de la Sinfonía N° 1 de Juan Orrego Salas por la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires dirigida por Luis Gianneo en el Teatro Colón, el 3 de agosto de 1953.[44]

---

[42] Santoro, que había participado del célebre Congreso de Praga de 1948 en el cual se definiera la adhesión de los músicos comunistas al Realismo Socialista, se distanció entonces de Koellreutter y de las técnicas vanguardísticas practicadas hasta entonces, para obedecer a los nuevos dictados técnicos y estéticos. A ellos responde la obra que comentamos, con la sustitución de los procedimientos atonales y dodecafónicos de piezas anteriores por ritmos folclóricos y contenidos melódicos predominantemente modales. La militancia por la consigna de la paz se hará más explícita, por el contenido textual que enuncia el coro, en la Sinfonía N° 4, «Da Paz», estrenada en 1954. Sobre el conflicto entre Koellreutter y Santoro véase Kater, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter. Movimentos em direçao à modernidade*. (São Paulo: Musa–Atravez, 2001).

[43] Sobre los congresos por la paz y su relación con el campo cultural en América Latina véase entre otros, Petra, Adriana. «Cultura comunista y Guerra Fría: los intelectuales y el movimiento por la paz en Argentina». *Cuadernos de Historia*, 38 (Universidad de Chile, junio 2013), disponible en https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/29960/31737; Alburquerque, Germán F. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2011). La música de un miembro del Partido Comunista Paraguayo exiliado en Argentina, José Asunción Flores —autor de conocidas guaranias, en el campo popular, y cuyas piezas sinfónicas con coros en guaraní dirigió en Moscú—, se escuchó esporádicamente en Buenos Aires, como en el concierto realizado en el Politeama el 9–XI–1954. Flores fue también miembro del Consejo Mundial de la Paz. Sobre Flores, véase Szarán, Luis. «Flores, José Asunción», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 170–171.

[44] Mencionado en Pickenhayn, Oscar. *Luis Gianneo* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980), p. 57.

Una vez más, la Agrupación Nueva Música fue una de las instituciones más prolíficas y consecuentes en la presentación de las vertientes avanzadas de la música producida en Argentina. La selección de autores estuvo orientada casi exclusivamente hacia los integrantes de ese colectivo, quienes, justo es reconocerlo, disponían de escasos espacios en otras instancias de concierto. La excepción, en la década considerada, la constituyen obras de músicos independientes sensibles a las solicitaciones de las técnicas contemporáneas, como Roberto García Morillo cuyas *Variaciones 1942* se escucharon en 1954.[45] La conducta de la institución en la programación de sus recitales mantuvo incólumes los criterios puestos en práctica desde su fundación.

Entre 1946 y 1955 se interpretaron obras, antiguas y recientes, de Juan Carlos Paz, reiteradas en varias oportunidades. Lo mismo ocurrió con el compositor más presente en los programas de esos años, de profusa actividad también como intérprete: Esteban Eitler. Emigrado como él y luego reintegrado a su país de origen, Alemania, Richard Engelbrecht, que desarrollaba sus actividades musicales en Rosario, participó con un ciclo de canciones que se repitió en el transcurso de 1946. A esta misma zona de compositores migrantes pertenece Michael Gielen, de intensa colaboración como pianista en los conciertos de la ANM, cuyas *Variaciones para cuarteto de cuerdas*, como señaláramos, integraron dos audiciones en 1950.[46] Hubo piezas de compositores argentinos que, a su vez, dejarían el país poco después: Carlos Rausch se radicó en los Estados Unidos; Daniel Devoto, en Francia, Mauricio Kagel en Alemania, todos ellos también intérpretes. Las provincias no tuvieron representación, excepto por dos obras de César Franchisena, residente en Córdoba y piezas de Perceval, belga establecido en Buenos Aires que se había trasladado a Mendoza a fines de los años 30

[45] Según el relevamiento mencionado de Fugellie y Richter Ibáñez. En el comentario del concierto en que se tocó esta pieza aparecido en *Buenos Aires Musical* 141 (15–VII–1954), p. 4, se indica, en cambio, que las presentadas fueron las *Variaciones 1944*. Ambas piezas integran el catálogo de García Morillo.

[46] Gielen había nacido en Alemania, en una familia de renombrados músicos. Emigraron a Argentina en 1940 y retornaron a Europa en 1950, donde desarrolló desde entonces una reconocida trayectoria internacional en la composición y la dirección desde entonces. El relato de su experiencia musical y social en el Buenos Aires de los años 40 resulta significativa: véase Gielen, M. *«Unbedingt Musik»*….esp. pp. 43–78. Gielen indica —p. 62— el estreno en la ANM de otras de sus composiciones previas a 1950, las cuales, sin embargo, no figuran en el catálogo de audiciones mencionado. Explica las disposiciones formales y los procedimientos seriales de sus *Variaciones para cuarteto de cuerdas* en Ibid., p. 311.

aunque permaneció estrechamente conectado con la vida musical porteña. De las generaciones incorporadas más recientemente a la agrupación, además de los autores mencionados, contamos con sendas piezas de sus discípulos Nelly Moretto y Francisco Kröpfl.[47] Todos los compositores mencionados pertenecían al ámbito de la ANM.

La Dirección de Cultura, en línea con diseño que adoptara para la difusión de la música contemporánea a partir de 1951, como señaláramos, dedicó un espacio relevante a la música argentina, ya sea en ciclos generales como en otros reservados a este repertorio. En el primer caso, en el marco de los Conciertos de Música Contemporánea realizados en el Teatro San Martín, se escucharon en 1951 obras sinfónicas de Jorge Fontenla y Antonio Tauriello.[48] Hubo en ellos una discreta presencia de la música de Paz: sus *Doce piezas sobre una serie dodecafónica* fueron interpretadas por Oreste Castronuovo el 26–XI–1951; en los ciclos de cámara se incluyó su Tercera composición dodecafónica en agosto de 1952[49] y la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Cillario, tocó su *Passacaglia* el 30–VIII–1954.

El ciclo Panorama de la música argentina de cámara, que al igual que casi todos los demás se mantuvo vigente hasta 1955, estuvo constituido por obras de autores de distintas épocas y estilos, de Esnaola a Guastavino y Paz. En lo referido a compositores en actividad en 1952 se realizaron audiciones dedicadas íntegramente a la música polifónica religiosa, con obras de Ginastera, Roberto Caamaño y Julio Perceval; de música vocal, con canciones de Rodolfo Arizaga y Virtú Maragno, y de conjuntos instrumentales, con piezas de Paz, Ficher y Emilio Dublanc, entre otras.

---

[47] Se trata de su opus 1, *Música para flauta y clarinete*, ejecutada por Gerardo Levy y Efraín Guigui, según recuerda su autor, en Monjeau, Federico. *Viaje al centro de la modernidad. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021), p. 14. Probablemente haya sido la audición de la ANM del 3–X–1952, aunque hay discrepancias documentales sobre el programa de este concierto.

[48] El Concierto N° 1 para piano y orquesta de Tauriello se escuchó en un concierto de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio del Estado, con su autor al piano, el 23 de abril de 1955. Mencionado en Pickenhayn, Oscar. *Luis Gianneo* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980), p. 58.

[49] A propósito de la presencia de esta obra en el programa, Jorge D'Urbano observa: «Es significativo que en el curso de los veinte conciertos dedicados a la música de cámara nacional haya una sola obra escrita en la técnica de los doce tonos. La proporción no es alentadora si se considera la cuestión desde un punto de vista de actualidad estética. Sin embargo el hecho de que ella haya sido incluida es un buen síntoma para los que combaten por ese ideal y en todo caso señala una actitud de reconocimiento que hasta hace pocos años hubiera parecido excesivo». *Buenos Aires Musical* (1–IX–1952), p. 6).

II. La composición: mundos paralelos, intersecciones

La producción de la vanguardia musical argentina prosiguió su trayectoria, opuesta o indiferente a las políticas culturales promovidas, de manera inorgánica, parcial o contradictoria por el oficialismo, cuyos lineamientos nacionalistas y populistas predominantes en los primeros años se vieron relativizados a medida que avanzaba la década, en competencia con una progresiva apertura hacia la modernidad internacional. Sin promoción ni apoyo gubernamental específico la gran mayoría de las veces, pero también sin restricciones, condicionamientos ni censura, la creación musical de avanzada se desplegó según su propia dinámica y con los medios a su alcance. Nos concentraremos aquí en dos casos significativos: por un lado, las únicas tres obras compuestas por Juan Carlos Paz entre 1946 y 1955 —*Música 1946*, *Dédalus 1950* y *Transformaciones canónicas*—;[50] por otro, la *Música para la torre* (1953–54) de Mauricio Kagel. En ninguno de los dos casos aportaremos información nueva a los estudios ya existentes,[51] de los cuales extraemos aquí una síntesis para procesarla en el contexto general de este libro.

Juan Carlos Paz

La temprana adhesión de Paz al dodecafonismo en 1934 atravesó distintas soluciones de lenguaje que desembocaron en las obras compuestas en este período, en las cuales se intensifica el proceso de control de los materiales en juego, el pensamiento especulativo y la tendencia a la abstracción. Constituyen los puntos de llegada de un racionalismo de creciente rigu-

[50] Las demás que figuran en el catálogo redactado por el propio compositor y reproducido en las biografías sucesivas no han sido encontradas; no fueron editadas ni se registran ejecuciones. Músicos cercanos a Paz en esos años afirman que fueron proyectos nunca completados y que algunos materiales planeados para ellos fueron utilizados en las obras concluidas de esos años.

[51] Se trata básicamente de los siguientes materiales bibliográficos: sobre Juan Carlos Paz, Corrado, O., *Vanguardias al sur*…. Sobre Mauricio Kagel, Heile, Björn, *The Music of Mauricio Kagel*. (Aldershot: Ashgate, 2006) y *Supplement of The Music of Mauricio Kagel*, Glasgow, Universisty of Glasgow, 2014; Rebstock, Matthias. *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. (Hofheim: Wolke Verlag, 2007); Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio Kagels Buenos Aires*… Estos estudios refieren asimismo a las contribuciones previas sobre el compositor, en particular, las publicadas por Dieter Schnebel y Wolfgan Kluppenholz. Sobre la Feria de América, Quiroga, Wustavo (ed.). *Feria de América. Vanguardia invisible*. (Mendoza: Fundación del Interior, 2012).

rosidad y exigencia, ajeno a todo compromiso que no sea la inteligencia constructiva y la radical autonomía de la esfera estética, entendidos como imperativo de época.

En el período que nos ocupa el dodecafonismo representaba a la vez la terminal de un proceso histórico motorizado por la idea de progreso y el paradigma de contemporaneidad para sectores influyentes del pensamiento musical internacional. Un Congreso Internacional Dodecafónico había tenido lugar en Milán en 1949, al que asistió Koellreutter y sobre el cual brindó un detallado informe en su paso por Buenos Aires al año siguiente. Paz había sido invitado como delegado a la segunda edición de este encuentro en Locarno, en 1950, al cual no asistió. Tuvo en 1952 el proyecto de crear una sociedad internacional de compositores dodecafónicos, que propuso a referentes internacionales de diferentes países, a quienes contactó a través de la secretaria de la Agrupación Nueva Música y mediante correspondencia privada. Fueron en principio convocados Dallapiccola, Leibowitz, Widdenberg, Adolf Weiss, Koellreutter, Ben Weber, Perle, Strang, List y Krenek. La iniciativa tuvo una recepción solidaria pero crítica y el objetivo de su promotor, el de «terminar [con] la situación de aislamiento en que estamos los dodecafonistas latinoamericanos»[52] quedó sin concretarse. Un Grupo Argentino de Compositores Dodecafonistas, integrado por Carlos Rausch, Nelly Moretto, Mauricio Kagel, Ricardo Becher, César Franchisena y Juan Carlos Paz, aparece mencionado en el programa de la audición número 82 de la Agrupación Nueva Música.[53]

Dos de las obras mencionadas de Juan Carlos Paz están construidas con procedimientos dodecafónicos estrictos y sofisticados. La tercera avanza hacia el control total de los parámetros musicales y constituye la única en la que el autor practica el serialismo generalizado.

Música 1946 es una extensa pieza para piano en un solo movimiento, construida sobre una única serie de doce sonidos, utilizada solo en sus formas directa y retrógrada, sin transposiciones, conducta que preside casi toda su producción dodecafónica. Su organización interna se articula mediante la sucesión de diversos *tempi* asociados a determinadas texturas recurrentes que se encadenan sin transición. Cada textura es interiormente modificada, en una inagotable fantasía deductiva a partir de las rigurosas disposiciones seriales. Los corales de creciente complejidad y extensión instalan una

---

[52] Carta de Paz a Koellreutter, 17–VII–1952, copia en Archivo Aharonián–Paraskevaídis.

[53] Mencionado en Heile, B. *Supplement*…, p. 6. Si la referencia es exacta, correspondería a la realizada el 11–IX–1953, según Fugellie–Richter Ibáñez, aunque en dicho concierto hubo una obra de uno solo de los integrantes: Carlos Rausch.

relativa estabilidad en el fluir rítmico profuso y asimétrico de sus secciones adyacentes. Presentan acordes siempre renovados con diferentes superposiciones de fragmentos seriales, simetrías y relaciones en arco. Intensas elaboraciones contrapuntísticas seriales se despliegan asimismo en estrictos fugados y *stretti*.[54]

La pieza, en sus más de veinte minutos de duración, genera una densa, sostenida y exigente tensión expresiva, en términos estrictamente musicales —esto es, sin ninguna referencialidad externa—, que compromete tanto al intérprete como al oyente. A propósito de esta pieza, Henry Cowell manifestó: «Después de la Sonata N° 2 de Charles Ives —la *Concord*—, no conozco en la música de América una concepción monumental semejante».[55] Su estreno estuvo a cargo de Michael Gielen en la Agrupación Nueva Música, el 24 de octubre de 1949.

El principio de variación rige la composición de *Dédalus, 1950*, un quinteto para violín, chelo, flauta, clarinete y piano, formato instrumental de base para el cual Schoenberg escribiera *Pierrot lunaire*. En esta oportunidad Paz se vale de las cuatro formas seriales y extrae además de ellas una serie complementaria que introduce en la tercera variación. Una vez más, las texturas cumplen un papel estructural en la organización de la forma. Así, el tema de las variaciones consiste en tres texturas con sus correspondientes velocidades diferenciadas. Una primera sección de contrapunto oblicuo expone las cuatro disposiciones de la serie, cada una de ellas sobre el mismo patrón rítmico —talea—. Los sonidos aparecen disociados en el registro y divididos en la instrumentación, lo que revela afinidades con el pensamiento weberniano, presente también en la economía interválica y los isomorfismos de la serie. La segunda sección del tema es un coral despojado en el piano que ensaya diversos trocados, con puntuaciones del clarinete. La exposición termina con un Ostinato, en realidad un canon a cuatro partes, basado también en una talea que adopta la registración fija en la mano derecha del piano. En términos de Kagel, quien escribiera una detallada y elogiosa reseña de la obra en su estreno porteño, se trata de tres disposiciones de la serie: «proyectada en todo el ámbito de la registración», «concentrada armónicamente» y «en sucesión».[56]

---

[54] Remitimos a la partitura fue editada por Ricordi Americana en 1955.

[55] Carta de Cowell a Paz, 4–IX–1952, reproducida en Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III* (Buenos Aires: De la Flor, 1994), p. 70.

[56] Kagel, Mauricio, «Homenaje a Schoenberg», *Buenos Aires Literaria*, 5 (febrero 1953), pp. 59–64, 61.

Las diez variaciones que le siguen son formas complejas en si mismas; establecen relaciones de afinidad a distancia, a manera de recapitulaciones modificadas, que generan así arcos formales sin traicionar la premisa fundamental de la variación permanente. Se reitera aquí el papel estructural de los *tempi* en el diseño discursivo. No podemos detenernos aquí en la descripción de los sofisticados procesos compositivos puestos en juego, que incluyen variaciones ornamentales (var. I y VIII); superposiciones de texturas que funcionan a la manera de una doble fuga (var. IV) o incrustadas de distintas maneras en el contexto (var. V); construcciones canónicas reflejadas sobre ejes de simetría horizontales y verticales que coexisten con superestructuras seriales (var. II y VII); eventos fijos en altura, registro y timbre que alternan de maneras diferentes con otros menos estrictos (var. VIII); canon perpetuo sobre segmentos seriales con procesos palindrómicos internos (var. X), etc.[57]

La lógica arquitectónica sin concesiones y el virtuosismo compositivo ponen así de manifiesto una férrea inteligencia constructiva cuyo paradigma podría radicar en las obras especulativas de Bach.[58] En efecto, Francisco Kröpfl considera que *Dédalus* es precisamente un «homenaje sublimado a la polifonía canónica del Renacimiento que culmina en Bach».[59] No olvidemos, por otra parte, que en 1950, año de composición de la pieza, se conmemoró el bicentenario de la muerte de Bach, que Buenos Aires recordó con innumerables manifestaciones musicales.

La obra fue estrenada por Koellreutter en Zürich en 1951; René Leibowitz la dirigió en París con miembros de la orquesta de la ORTF el 29 de marzo de 1955.[60] El estreno argentino se produjo en la célebre audición de Nueva Música del 13 de octubre de 1952, dirigida por Teodoro Fuchs, cuyo programa

---

[57] La partitura de *Dédalus, 1950* fue publicada por Ediciones Culturales Argentina en 1964.

[58] De hecho, Koellreutter había previsto un concierto en el que *Dédalus, 1950* se ejecutaría junto a obras de Juan Sebastián Bach, lo que no pudo realizarse. Carta a Koellreutter, 11–IX–1951.

[59] Kröpfl, Francisco. *La música de Juan Carlos Paz*, conferencia pronunciada en Ricordi Americana, 21–IX–1982, inédita.

[60] Existe una grabación no comercial de esta versión conservada en los archivos de Radio France, DR 11527. Paz había enviado la partitura de esta obra a Leibowitz a través del violinista León Spierer, según le informa en carta del 7–X–1953. El 26–XI–1954 le agradece el proyecto de incorporar la obra a los conciertos de la temporada 1955. El 26–I–1955 le escribe anunciando que Jean de Prat Gay le acercará las partes para cada instrumento. El 30–III–1955, el día siguiente a la ejecución de la pieza en París, le envía una carta de agradecimiento. Paul Sacher Stiftung, Colección Leibowitz, Correspondencia Paz–Leibowitz.

incluyó la *Ode to Napoleon* de Schoenberg y el *Concierto op. 24* de Webern.[61] La secuencia Schoenberg, Webern, Paz en la estructura del concierto puede leerse como deliberada cadena de filiaciones, verdadero manifiesto de las tradiciones de las que Paz se confesaba orgullosamente tributario.

La última obra de Paz en este decenio, *Transformaciones canónicas*, fue estrenada en realidad fuera del período aquí considerado, el 27 de junio de 1956, pero su escritura comenzó a principios del año anterior. Los primeros apuntes de los materiales de base datan del 2 de febrero de 1955; el 1° de mayo se indica como fecha de comienzo de la composición efectiva en la partitura manuscrita, a cuatro pentagramas; la instrumentación ocupó los meses de diciembre de 1955 y enero de 1956; la finalización y la revisión se concretaron entre el 1 de enero y el 15 de marzo de 1956.[62]

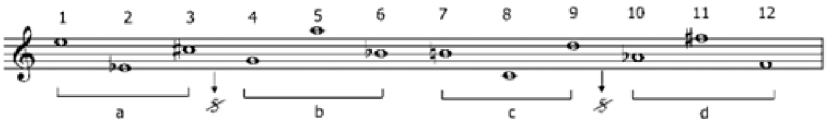
La pieza culmina la trayectoria hacia el control total, la racionalización integral del discurso y la complejización creciente de los procesos constructivos. Extiende el principio serial de las alturas a los demás parámetros: duraciones, intensidades, timbres. La serie dodecafónica proviene de la de *Dédalus*, la que se ajusta en vistas a una mayor cohesión geométrica interna, a la manera de Webern, cuya presencia es asimismo evidente en la dispersión registral de los materiales, ya ensayada en la primera estructura de *Dédalus*.[63] (Ejemplo 1)

---

[61] Hay una edición relativamente reciente de la grabación de dicho concierto: *Homenaje a Juan Carlos Paz*. CD 1358–02. Biblioteca Nacional–EPSA Music, colección Raras Partituras, 8, 2011. Se cuenta asimismo con la versión del CEAMC Ensemble Académico, dirigido por Santiago Santero, en *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina–Juan Carlos Paz* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, CD FNA/V–001, 1998 y más recientemente la del Ensemble Aventure, en el CD Rom monográfico *Juan Carlos Paz*, Wergo, LC 00846; 2015.

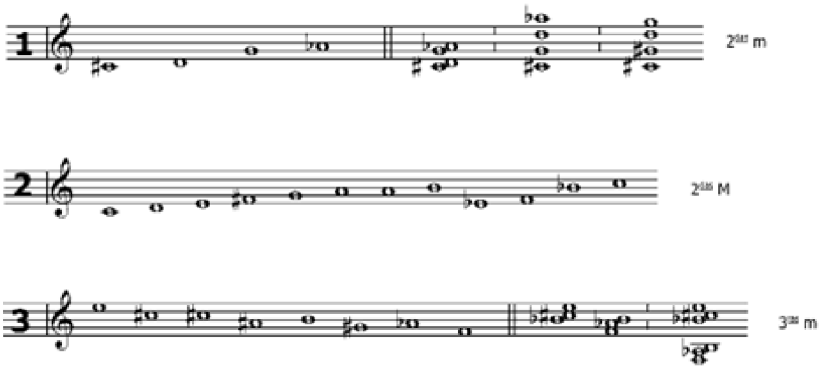
[62] Las fechas fueron anotadas por el compositor en los manuscritos de la obra, consultados en su archivo, custodiado por la Agrupación Nueva Música, al generoso cuidado de Lucía Maranca, cedido luego a la Biblioteca Nacional Argentina. La partitura permanece inédita. La única grabación que conocimos fue la de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Juan Carlos Zorzi, tomada en vivo del concierto realizado el 4–XI–1970, conservada en Radio Municipal de Buenos Aires, banda 0067. Dadas las vicisitudes de la emisora, ignoramos si dicho registro aún existe.

[63] En esos primeros años 50 el absorbente influjo del dodecafonismo de Schoenberg se desplaza hacia sus formulaciones en las obras de su discípulo Anton Webern en la producción local. El impacto sobre los jóvenes compositores argentinos de esos años, sobre todo en Francisco Kröpfl, fue señalado por Kagel en una publicación de 1961, citada en Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio Kagels*…, p. 246. Precisamente en el año de composición de sus *Transformaciones canónicas* Paz publica «Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical», *Buenos Aires Musical*, 156 (15–VI–1955), pp. 4–5.



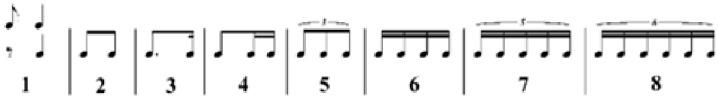
Ejemplo 1. *Transformaciones canónicas,* serie.

De ella se derivan quince configuraciones armónicas supraseriales que exploran las relaciones interválicas directas o a distancia, las que, con la serie horizontalizada, conforman el repertorio de dieciséis estructuras de altura. Veamos las tres primeras (Ejemplo 2):

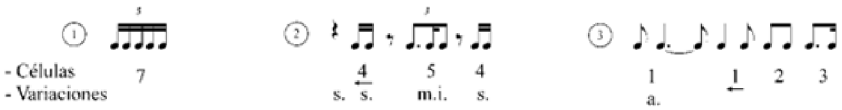


Ejemplo 2. *Transformaciones canónicas*: tres primeras estructuras armónicas.

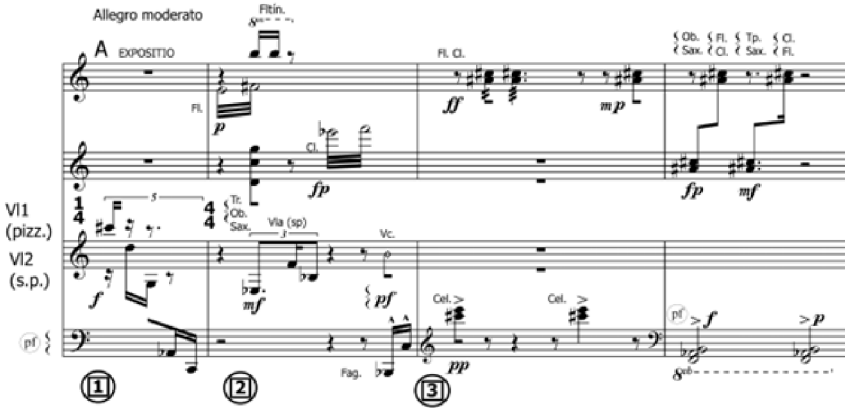
El procedimiento para construir el material rítmico es similar. A partir de ocho células se derivan dieciséis grupos de duraciones, mediante diversas alternancias, sustitución por silencios, retrogradaciones, ligaduras, etc. Se establecen asimismo ocho intensidades y dieciséis timbres orquestales. Un tempo único, sin fluctuaciones ni cortes, preside la totalidad de la pieza, a diferencia de las dos experiencias musicales anteriores. Ejemplo 3, a y b)



Ejemplo 3 a. *Transformaciones canónicas*: células básicas.



Ejemplo 3 b. *Transformaciones canónicas* composición de los grupos rítmicos por variación y combinación de las células básicas. **Abreviaturas:** s. (silencio, agregado o reemplazando una figura); a. (amplificación); m. i. (modificación interna). La flecha indica retrogresión.



Ejemplo 4. *Transformaciones canónicas*: Exposición, reducción de las tres primeras estructuras con indicación de la instrumentación.[64] En los tres primeros compases se exponen las ocho intensidades en orden directo.

A esta exposición del «tema» (Ejemplo 4) le siguen quince variaciones, lo que arroja un total de dieciséis unidades formales, en correspondencia con la cifra que regula los materiales de base. Las variaciones conjugan los parámetros en diferentes disposiciones cada vez más complejas: cánones directos o retrógrados de armonías montados sobre sus similares de duraciones y de intensidades, desarrollando las múltiples combinaciones que permite el dispositivo.[65] Una

[64] Esta versión a cuatro pentagramas figura entre los manuscritos de Paz. Agregamos los números que indican las configuraciones sonoras utilizadas, según nuestro análisis. Las cifras dentro del cuadrado indican las estructuras de altura; los incluidos en un círculo, los de duraciones, que en este comienzo coinciden.

[65] Algunos ejemplos: variación 6: canon directo de ritmos (1 a 16) y retrógrado de armonías (16 a 1); variación 11: canon retrógrado de armonías, directo de ritmos e intensida-

nota en la partitura orquestal manuscrita especifica que se utilizan «8 proporciones formalísticas», lo que no estaba en los cálculos preliminares y tampoco surge con claridad del análisis de la obra concluida, aunque puedan identificarse determinadas relaciones de duración entre las variaciones.

La obra se inscribe en las realizaciones del serialismo generalizado practicado en los primeros años 50 por compositores europeos a partir de la experiencia modélica en este sentido del *Mode de valeurs et d´intensités* de Messiaen, ejecutada en Buenos Aires, recordémoslo, en 1955, el mismo año de composición de las *Transformaciones canónicas*. Pierre Boulez, uno de los discípulos más destacados de Messiaen, había estado en Buenos Aires como músico de la compañía teatral Renaul–Barrault en 1954, oportunidad en que asistió a una reunión de la ANM en la cual escuchó *Música 1946*.[66] Paz lo presentó en una emisión de Radio Nacional de Buenos Aires, de la cual deriva un texto publicado luego en *Buenos Aires Musical*.[67] Boulez había compuesto recientemente una pieza paradigmática de la serialización integral, sus *Structures 1* (1952) y aprovechó el tiempo disponible en Buenos Aires para avanzar con la composición de *Le marteau sans maître*. Paz le dedicará sus *Transformaciones canónicas*, cuyo estreno europeo dirigirá el músico francés en un concierto del Domaine Musical en París, el 1 de marzo de 1958.

Un pensamiento musical de estas características coincide con tendencias similares en otras manifestaciones artísticas, preocupadas por la abstracción estructural, la centralidad y autonomía de los procesos formales, la racionalidad constructiva integral y la belleza de las formas no representativas. Paz participó del movimiento de artistas no figurativos que hace su aparición pública en 1945, en la exposición denominada Art Concret Invention. En la invitación a la misma, se lee «Teoría, propósitos, música, pintura, escultura y poemas concreto–elementales. Ramón Melgar, Juan C. Paz, Rhod Rorhfuss, Esteban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington y Arden Quinn».[68] Intervino como pianista en el concierto con obras propias, de Eitler y Copland, entre otras, en la Primera Exposición de Arte Madí el 3 de agosto de 1946.[69]

De las divisiones internas de esos grupos surge el potente colectivo de plásticos, arquitectos y diseñadores que funda Nueva Visión, editorial y revista. La revista *nueva visión*, dirigida por Tomás Maldonado y publicada

---

des en sucesión original; variación 14: canon directo y retrógrado, intensidades directas y retrógradas.

[66] Romano, Jacobo. *Vidas de Paz*. (Buenos Aires, Gai, 1976), p. 54. Lo mismo afirma Kroepfl, comunicación personal.

[67] Paz, Juan Carlos. «En torno a la entrevista con Pierre Boulez…».

[68] Perazzo, Nelly, *El arte concreto en Argentina*. (Buenos Aires: Gaglianone, 1983), p. 60.

[69] Programa conservado en el archivo de Paz.

entre 1951 y 1957, sostuvo la causa del arte concreto, que venía siendo cultivada por los artistas fundadores de la Asociación Arte Concreto Invención en 1946: Maldonado, Alfredo Hlito, Edgar Bayley, entre otros.[70] Paz publicó en los dos primeros números de esta revista.[71] En el primero de los artículos mencionados, el compositor, que venía de concluir su *Dédalus 1950*, define a la nueva música como aquella que «antepone espiritualidad y ascetismo a muelle sensualidad y sutil orfebrerías sonora». Estos propósitos se corresponden con la ilustración incorporada en la misma página, una fotografía de la escultura *Cinta sin fin* de Max Bill, uno de los referentes fundamentales del grupo de Maldonado, al igual que Henry van de Velde, Alvar Aalto o las premisas de la Bauhaus.

Se podrían multiplicar los ejemplos reveladores de afinidades estéticas y de problematización teórica que convergen en *nueva visión*. Al respecto, citemos solo un par de consideraciones de Gillo Dorfles, quien compara «la producción de Berg, Schoenberg y Webern a las obras de Vantongerloo, Mondrian y van Doesburg» y afirma que «el destino formativo ingénito del arte concreto, ya desvinculado de toda complacencia figurativa, puede compararse con la investigación que iniciaron los dodecafonistas acerca de la constitución de la serie, de su inversión y retrogradación, de su evolución hacia una nueva y más compleja espacialidad».[72] La editorial Nueva Visión publicará en 1955 *Introducción a la música de nuestro tiempo*, el influyente volumen de Paz. En su sede —Cerrito 1371— se realizarán en esos años los conciertos de la Agrupación Nueva Música, cuyo austero logotipo diseñara el propio Maldonado. Conferencias y cursos de Paz tuvieron lugar en la galería de arte Krayd, impulsada por Maldonado, fundada por su discípulo Francisco Kröpfl, Zoltan Daniel y el poeta Raúl Gustavo Aguirre, que se constituyó en

---

[70] En el campo de las publicaciones culturales, Paz escribió en estos años también en *Papeles de Buenos Aires* (1943–45), dirigida por Adolfo y Jorge de Obieta; *Latitud* (1945), donde escribían sus amigos Luis Falcini y Leopoldo Hurtado; *Los anales de Buenos Aires* (1946–48), dirigida por Borges; *Cabalgata* (1946–48), propiciada por el mundo editorial de los republicanos españoles en Argentina; *9 artes* (1947–49), otra publicación de Adolfo de Obieta; *Letra y línea* (1953–54), dirigida por Aldo Pellegrini; *Buenos Aires Literaria* (1952–54), cuyo consejo de redacción incluía a Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar, Daniel Devoto y José Luis Romero, además de algunas colaboraciones en *Sur*. Un listado de los textos de Paz en revistas culturales en Corrado, O. *Vanguardias al sur*… Como se observa, este universo de publicaciones era constitutivo del campo cultural no peronista, sino abiertamente antiperonista.

[71] Paz, Juan Carlos. «Qué es Nueva Música», *nueva visión*, 1 (diciembre 1951), pp. 10–11; «Música atemática y música microtonal», *nueva visión*, 2 (enero 1953), pp. 28–30.

[72] Dorfles, Gillo. «Sobre algunas interferencias entre las artes». *nueva visión*, n° 5 (Buenos Aires, 1954), pp. 30–31, 30.

un espacio de promoción y convergencia de las tendencias de vanguardia en arte, diseño y arquitectura.[73]

Mauricio Kagel

Maldonado y su grupo constituyen un nexo revelador con el contexto en que Mauricio Kagel compondrá su *Música para la torre* (1953–54), destinada a sonorizar la construcción emblemática emplazada en la Feria de América, inaugurada en Mendoza en enero de 1954. Los arquitectos responsables del diseño general de la feria y sus pabellones fueron César Janello, entonces profesor en la Universidad Nacional de Cuyo, y Gerardo Clusellas, integrante de la Organización Arquitectura Moderna (OAM), promovida por Maldonado y sus colegas de Nueva Visión, con quienes aquellos mantenían un estrecho contacto.[74] En el plano musical, Kagel participaba activamente como intérprete en los conciertos de la ANM, en los cuales se habían estrenado sus *Variaciones para cuarteto mixto* el 26 de noviembre de 1952, reiteradas al año siguiente, una pieza dodecafónica cuyos nexos con las obras de Paz de este período han sido puestos de manifiesto por Christina Richter–Ibáñez en el volumen citado.

Instalada a la entrada de Parque San Martín, la Torre de América consistió, según la descripción de Rodrigo Alonso, en «una estructura central vertical de cincuenta metros de altura construida con tubos metálicos, sólida pero al mismo tiempo ligera y transparente, rodeada de cinco cubos de iguales características dispuestos en forma de espiral. Dentro de los mismos se encuentra una serie de pirámides unidas por los vértices, realizadas en malla metálica pintada de blanco y rojo, e inspirada en el diseño de la comunicación gráfica creada por Maldonado. Las pirámides están dotadas de un

---

[73] Véase Rossi, Cristina. «Confluencia de intereses: la Galería Krayd como punto de encuentro», IV° Jornadas sobre arte y arquitectura en Argentina (La Plata, 2006), disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38768/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. El nombre de la galería deriva de las iniciales de sus fundadores.

[74] Alonso, Rodrigo. «La Feria de América y su legado». Quiroga, W. *Feria de América…*. pp. 26–39, 29. Sobre la importancia de este movimiento de arquitectos y diseñadores —también fotógrafos como Grete Stern y su esposo Horacio Coppola— en el contexto de la vanguardia musical argentina puede leerse Rebstock, M. *Komposition zwischen…* Kapitel 1, 5, «Bauhausdenken und Konstruktivismus in Buenos Aires», pp. 51–56 y Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio* Kagels…, Kapitel «Mauricio Kagels Werdegang: Neue Musik und visuelle Künste», esp. pp. 135–140.

sistema de luces con cinco posibilidades de variación, que les permite iluminarse de manera independiente siguiendo un patrón establecido».[75] Activada por la música compuesta por Kagel, la construcción arquitectónica se vuelve escultura sonora y lumínica programada, abstracta, disponible para ser explorada en el espacio–tiempo que ofrece su recorrido nocturno.[76] (Figuras 1, 2 y 3)

Figuras 1, 2 y 3.
Feria de las Américas, Torre alegórica. Vistas diurna y nocturna. Fotografías publicadas en Quiroga, W. *Feria de América…* , pp. 113, 34 y 121.

[75] Alonso, R. «La Feria de América…», p. 32.

[76] Sobre la duración de la música compuesta no hay certeza: va de 45, según surge de los escasos documentos musicales (Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio Kagels*…p. 252) a 108 minutos (Alonso, R., cit., p. 32). El ciclo seguramente se repetía para cubrir el tiempo total del funcionamiento de la Torre, igualmente impreciso: de cuatro a seis horas, de las 19 a la 1. Sobre estas constataciones y divergencias, véase Heile, B. *Supplement*…, pp. 15–17.

Si la documentación gráfica de la Feria, y en este caso de la Torre, permite reconstruir fehacientemente su diseño, estructura y visualidad, no ocurre lo mismo con la pieza de Kagel. El estudio de las fuentes conservadas en el legado Kagel de la Paul Sacher Stiftung en Basilea, realizado por Rebstock, Richter–Ibáñez y Heile, revela no solo la imposibilidad de acceder a una representación fidedigna de la pieza en su totalidad sino que pone en evidencia lo fragmentario e incierto que resulta todavía ese conjunto documental en relación con lo que efectivamente se escuchó en Mendoza. Se sabe que la música consistía en materiales pregrabados —en distintos soportes, probablemente en cinta o, lo que es más dudoso, en discos—, emitidos por un sistema de parlantes colocados en la estructura de la torre.

Se conserva el esquema del movimiento lumínico establecido por Kagel, con indicaciones de los instrumentos, conjuntos, sonidos y silencios previstos para cada sección de la pieza. Del gráfico se publicaron dos versiones: una, conservada en Basilea, cuya imagen facsimilar presenta Richter–Ibáñez; la otra, en el archivo Janello, incluida en el libro editado por Wustavo Quiroga. Los triángulos y demás signos visuales son idénticos, pero las indicaciones escritas a mano debajo de cada sistema son algo más explícitas en la primera. Ellas se refieren a lo sonoro, las duraciones, los «rollos» en que se encontraba cada fragmento y proporciona algunas instrucciones de ejecución. Se trata de nueve secciones, cada una de ellas graficada por un sistema de cinco filas y cuatro columnas. La lectura horizontal de cada línea representa la alternancia lumínica en sucesión de cada pirámide doble; la lectura vertical, su simultaneidad. Las anotaciones complementarias informan la duración de cada sistema, que se sitúa en torno de los cuatro minutos, con un minuto de pausa entre ellos[77] (Figura 4).

El instrumental previsto para cada sección en esta «partitura de iluminación» (*Beleuchtungspartitur*) incluye percusión pura (1), cuatro pianos (5), flauta y trompetas (7, 8), flauta y xilófono (9), así como otros sonidos especificados solo como ruidos (2, 3), máquinas rápidas (4) o puras (6), o sonido–silencio (2), además de otras menos específicas aún y de algunas combinaciones entre estos elementos. En su reporte de la inauguración de la Feria, *Democracia* (15–1–1954, p. 3) informa que el juego de luces de la Torre «combina técnicamente con una partitura musical ejecutada por la orquesta del Teatro Colón y compuesta por el maestro Mauricio Kacel (sic)». En los manuscritos existentes no aparece ninguna pieza orquestal,

[77] Heile, B. *Supplement*…, pp. 16–17; Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio Kagels Buenos Aires*…, pp. 252–253.

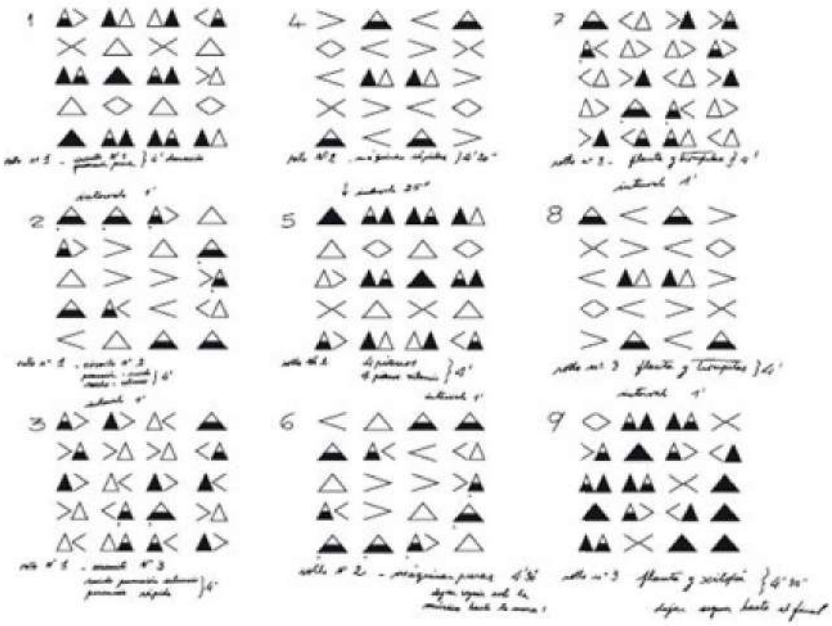


Figura 4. Esquema lumínico establecido por Kagel, con indicaciones de duraciones e instrumental. Reproducido en Quiroga, W, cit., p. 119.

aunque podría tratarse de miembros del organismo del Colón que hayan ejecutado y grabado partes individuales.

De los estudios existentes sobre los esbozos, las secciones de escritura más desarrollada y las grabaciones de fragmentos surgen algunos indicios generales que sintetizamos aquí. Esas piezas tienen en común, en cuanto a las alturas, una estructura dodecafónica de base, aunque su tratamiento no es siempre ortodoxo, ya sea por el doblaje, la prolongación de ciertas notas, el acompañamiento fuera de la lógica serial o ciertas irregularidades numéricas especificadas en los análisis de Heile. En los fragmentos publicados y analizados por Richter–Ibáñez aparecen ostinatos, retrogradaciones e inversiones del material serial. Algunos de estos procedimientos regulan asimismo las secuencias lumínicas de la *Beleuchtungspartitur*, en analogía estructural indirecta, indicativa de la unidad de concepción de la obra.[78] Una de las piezas

[78] Rebstock señala, además, que las gradaciones lumínicas previstas en la partitura, de la luminosidad total a la oscuridad total, son doce. Aunque esta escala arroja una ci-

desarrolla un canon entre las partes extremas; la grabación de otra permite inferir que se trata de una improvisación para piano y percusión, con intervenciones en el interior del piano, cuyo resultado «ruidoso» induce a pensar que podría tratarse de las secciones identificadas como percusión o máquinas en la partitura lumínica.[79]

Es muy probable que los ruidos de máquinas hayan consistido en sonidos grabados a la manera de la música concreta. Francisco Kröpfl informa que en los primeros años 50, mediante un acuerdo entre Radio Nacional y la Radio Televisión Francesa se escucharon en Buenos Aires las piezas de Pierre Schaeffer, poco después de haber sido compuestas y que en 1952 Juan Carlos Paz poseía «el libro de Pierre Schaeffer» —entendemos que se trata de *À la recherche d´une musique concrète*, publicada ese mismo año—, al cual accedieron Kröpfl y Kagel. Este último comenzó rápidamente a experimentar con sonidos concretos en el laboratorio ION de Tibor Kartész.[80] *Música para la torre*, compuesta poco después, suele considerarse como un ensayo pionero local en ese nuevo territorio musical abierto por la tecnología, solitario hasta la instalación del primer laboratorio de música electrónica en 1958, dirigido por Francisco Fröpfl.

Si las obras de Paz del período 1946–1955, así como los sedimentos dodecafónicos en *Música para la torre*, se integran a un proceso cuya historicidad en el *mainstream* de la modernidad musical resulta evidente, los nuevos elementos incorporados por Kagel en esta pieza —el ruido, el uso no convencional de los instrumentos, la concepción multimediática, la grabación y su difusión espacial, la «partitura» no sonora— se orientan claramente hacia direcciones vanguardísticas más marginales, paralelas a las corrientes musicales centrales del siglo XX e inéditas en la música argentina hasta entonces.

Las fechas de composición que figuran en los materiales disponibles relacionados con esta pieza revelan que muchos de ellos fueron escritos algunos años antes del evento y coexistieron con otros recientes. De su combinación y puesta a punto para su nueva ubicación, ante la urgencia

---

fra simbólica, de las fuentes disponibles no puede concluirse que su realización concreta haya obedecido a un principio serial. Rebstock, Matthias. «Avantgarde an der Peripherie. Die *Música para la torre* von Mauricio Kagel im Kontext der konkreten Kunst in Buenos Aires». Porombka, Stephan / Schneider, Wolfgang / Volker Wortman (Hrsg.). *Politische Künste*, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, 2. Jahrgang (Hildesheim: Universität Hildesheim, 2007), pp. 145–153, 152.

[79] Heile, B. *Supplement*…, p. 20.

[80] Monjeau, F. *Viaje al centro de la modernidad*…., p. 26.

por la concreción del evento, debe haberse armado el conjunto difundido en la torre mendocina.

Aunque la puesta en funcionamiento pleno del dispositivo audiovisual de la torre tuvo lugar, según el diario local *Los Andes*, el 10 de febrero de 1954,[81] el acto de inauguración de la Feria, al que asistió Perón, se realizó en la tarde del 14 de enero, con una gran asistencia de público. El palco oficial se ubicó precisamente frente a la Torre alegórica. La ceremonia comenzó con un toque de clarín, luego de lo cual la Orquesta Sinfónica de la Dirección de Cultura de Mendoza interpretó el Himno Nacional. El gobernador justicialista Carlos Evans pronunció las palabras de bienvenida, en las que subrayó que los pueblos de América que acudieron a la convocatoria no pueden sentirse extraños en «esta tierra que aspira a ser reflejo cabal de la Nueva Argentina construida por Perón y alentada por la llama inmortal de Eva Perón». El Presidente de la Nación, en un discurso transmitido por LRA Radio del Estado y la Red Argentina de Radiodifusión, señaló la necesidad de unión y complementación de las naciones americanas para el desarrollo económico y social, dirigidos a lograr el bienestar y la felicidad comunes de los pueblos.[82] En sus conceptos resuenan, adaptadas a la circunstancia, premisas pragmáticas derivadas del Segundo Plan Quinquenal en cuanto a la necesidad de expansión industrial, presencia en el mundo y conquista de mercados continentales: «De esta manera inquebrantable se van cumpliendo en todo orden de cosas los patrióticos objetivos del Segundo Plan Quinquenal», publicitaba la Feria un boletín informativo dentro del programa *Sucesos argentinos.*[83]

Hubo intención de inscribir marcas locales en la visualidad racionalista y abstracta que presidía la exposición; una tentativa de compromiso entre vanguardia y tradición, que coexistían en la heterogeneidad conceptual y práctica del oficialismo. Así, fue en ese marco que se realizaron festejos de carnaval y desfiles de la Fiesta de la Vendimia, propiciados por la Dirección de Turismo de Mendoza.[84] Aunque hubo un discurso americanista en las autoridades y responsables políticos,

> la Torre alegórica [tuvo] más que ver con lo que se suponía sería el futuro americano que con su pasado. Su carácter de *arte abstracto* la coloca también en esa

[81] Citado en Richter–Ibáñez, Ch. *Mauricio* Kagels…, p. 251.

[82] *Democracia* (15–I–1954), p. 3.

[83] Reproducido en Jorajuria, Roxana, «Cuando industria, vanguardia y optimismo formaron parte de un programa nacional». Quiroga, W. *Feria de América…*, pp. 12–25, 13.

[84] Ibid., pp. 22–23.

línea (…) Fuera de la Feria de América, y de los discursos que caracterizaron a este evento, la Torre no registra ninguna valencia que podríamos denominar *americanista*, pero lo importante es que, dadas las circunstancias propicias, podía aceptarlas y de hecho jugar un papel en la construcción de ese sentido.[85]

Esto último no ocurre con la música de Kagel, cuya radicalidad impide su apropiación para programas localistas. Las imágenes de las reinas de la vendimia frente a la estructura geométrica de la Torre resultan anacrónicas, sobre todo si le sobreimprimimos imaginariamente los sonidos programados por Kagel. En todo caso, el único punto de convergencia de la propuesta de Kagel con los propósitos del oficialismo residiría, al igual que lo ocurrido con el diseño general de la muestra, en la construcción de una imagen de progreso y modernidad favorecida entonces por el peronismo, en su necesidad de proyectarse internacionalmente en sintonía con las exigencias de un mundo que no era ya el de la inmediata posguerra.

El internacionalismo cosmopolita del sector de la vanguardia al que pertenece Kagel encontró en este escenario un acceso a la visibilidad/audibilidad pública impensable en los reducidos y minoritarios espacios en que desarrollaba sus actividades. Sobre su formación en Argentina, ocurrida en los años peronistas, expresará luego: «Mis maestros: un antichauvinismo intelectual y la Agrupación Nueva Música de Buenos Aires. Anti–chauvinismo porque los miembros activos de la inteligencia de mi país, con los cuales estoy asociado desde que era adolescente, no entendían la cultura nacional como opuesta a la cultura europea. Los escritores argentinos más auténticos —auténticos en su elección y en su temática— citaban a Verlaine, Lorca, Croce o Gogol sin preocuparse por la creación de una cultura "genuina", agresiva, superficialmente homogénea. Los escritos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son buenos ejemplos. El descubrimiento de esta falta de tradición en mi propio país, me liberó de la estéril antinomia: América versus Europa».[86]

En 1957 Kagel viaja a Alemania, donde se radicará por el resto de su vida. Lleva un «equipaje compositivo»[87] que incluye, además de la *Música para la torre*, *Variaciones para cuarteto mixto* (1951/52), Sexteto (1953), *Cuatro piezas para* piano (1954), *Cinco canciones del Génesis* (1954), entre otras, fraguadas todas en las canteras de la más absoluta actualidad técnica y conceptual de

---

[85] Crispiano, Alejandro. «Arte, técnica y circunstancias americanas», texto inédito (Santiago de Chile, 2012), citado en Quiroga, W. *Feria de América*.., p. 47.

[86] Notas interiores del disco Siglo XX, Comar JJ095, 1965.

[87] Kassel, Matthias. «Das Fundament im Turm zu Babel. Ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen», *Musik–Konzepte*, Heft 124, *Mauricio Kagel* (April 2004), pp. 5–26.

los lenguajes internacionales, asumida, procesada e independiente a la vez. Para un compositor como Kagel, que tematizaría en su serie *Der Windrose* la relatividad de los puntos cardinales según el poder simbólico del lugar de observación, en una metáfora sonora que desarma las jerarquías geográficas y culturales eurocéntricas, el intenso Buenos Aires intelectual, artístico, musical, vanguardístico de los años 50 al que pertenecía solo podría calificarse entonces de «periferia»[88] si se obedece a la insistente lógica hegemónica de lo que es un «centro».

[88] Aunque el uso del término no tenga necesariamente una intención peyorativa. Rebstock, M. «Avantgarde an der Peripherie…».

10. Los sonidos del 55

Música y sociedad en el final del primer peronismo

Córdoba, 15 de setiembre de 1955. Teatro del Libertador General San Martín. Concierto de la Orquesta Sinfónica de Córdoba. Solista: Nora Caperán (piano) (*La voz del interior*, 15–IX–1955). Asisten el Gobernador de la Provincia, el médico justicialista Raúl Lucini, activo pianista de jazz y de tango en su juventud,[1] y su Ministro de Gobierno, Ricardo Obregón Cano, siguiendo una sugerencia del General Oscar Uriondo, quien les recomendara escuchar a esa joven intérprete. Mientras, el Intendente de Córdoba, Leandro Obud, intenta infructuosamente comunicarse con ellos para alertarlos sobre el movimiento insurreccional en marcha.[2]

Buenos Aires, setiembre 1955. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Un coro masculino a capella graba, en sus sótanos, *Quiero una muerte argentina*, más conocida como *Marcha de la libertad*, compuesta por Manuel Rodríguez Ocampo (h.) y Manuel Gómez Carrillo (h.), que circulaba ya clandestinamente en los medios opositores (*Democracia*, sección ilustrada, 8–XII–1955: p. 3).

---

[1] Berechovsky, Luis. «El gobernador músico», *La voz del interior*, 17 de mayo de 2001, versión online en http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0517/suplementos/temas/nota32387_1.htm

[2] Gambini, Hugo. *Historia del peronismo*, vol. 3, La obsecuencia (1952–1955). (Buenos Aires: Ediciones Bibliográficas Argentinas, 2014), pp. 506–507.

Valgan estos dos apuntes sonoros como introducción a la música y las prácticas sociales que acompañaron los días finales del gobierno peronista y los primeros del nuevo período que comienza en los últimos meses de 1955.

Los hechos son vastamente conocidos,[3] por lo que baste aquí recordar solo lo indispensable. Luego de una serie de intentos de derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Perón, el más cruento de los cuales fue el bombardeo de la Plaza del Mayo del 16 de junio de 1955 —el sonido más luctuoso de ese año—, con gran número de víctimas civiles, el complejo proceso del golpe de estado cívico–militar se puso en marcha en los cuarteles de Córdoba el 16 de setiembre. La renuncia de Perón se produjo, en episodios aún controvertidos, el 19 y se confirmó el 20, fecha en que el General Eduardo Lonardi se proclamó Presidente Provisional, cargo por el que juramentó oficialmente el 23 en la Capital Federal. A partir de ese día, Perón, asilado por las autoridades del gobierno de Paraguay en Buenos Aires, permaneció en distintas residencias diplomáticas y especialmente en dos cañoneras de la Armada paraguaya, hasta dirigirse en hidroavión a Asunción el 3 de octubre. El 13 de noviembre Lonardi fue reemplazado por Pedro Eugenio Aramburu, quien permanecerá en la Presidencia hasta 1958.

Se inició un programa de «desperonización» que desarmó el paradigma vigente durante una década y fue sustituyéndolo progresivamente por otro, cuyas fuentes provenían de tradiciones diversas y contradictorias, muchas de ellas gestadas ya desde al menos los primeros años 40, que siguieron activas durante todo el período, pese a las restricciones de diverso grado y naturaleza que impuso a los opositores la política del oficialismo. La llamada Revolución Libertadora significó un corte significativo, contradictorio y traumático en la vida política y cultural argentina. Revisaremos aquí los sonidos, las manifestaciones musicales en sentido amplio, las acciones

[3] Además de las historias generales «clásicas» del peronismo que tratan de este período —Luna, Félix. *Perón y su tiempo*, vol. 3., El régimen exhausto. (Buenos Aires: Sudamericana, 1986); Galasso, Norberto. *Perón*, vol. I, Formación, ascenso y caída (1983–1955). (Buenos Aires: Colihue, 2005) y *Perón*, vol. II, Exilio, resistencia, retorno y muerte (1955–1974). (Buenos Aires: Colihue, 2005), Gambini, H.. *Historia del peronismo*…, cit., entre otras.—, los estudios específicos sobre la Revolución Libertadora, desde diversas perspectivas, que tuvimos en cuenta son Godio, Julio. *La caída de Perón*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985); Rodríguez Lamas, Daniel. *La Revolución Libertadora*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985); Ruiz Moreno, Isidoro. *La revolución del 55*, vol. 1, Dictadura y conspiración. (Buenos Aires: Emecé, 1994); Sáenz Quesada, María. *La Libertadora. De Perón a Frondizi (1915–1958)*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2007) y Spinelli, María Estela. *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la «revolución libertadora»*. (Buenos Aires: Biblos, 2005).

institucionales y las reacciones sociales que acompañaron estos sucesos; dicho de otra manera, sonido y sociedad.

Las fuentes utilizadas para estudiar estos aspectos de los acontecimientos provienen, sustancialmente, de la prensa publicada por los triunfadores, de la restituida a sus dueños y directivos luego de su clausura por el gobierno anterior y de algunos documentos anexos, todo ello recopilado del modo más extenso que nos fue posible, aunque desde luego sin pretensiones de exhaustividad. En esos primeros momentos que siguieron al golpe, la desorientación general, la censura y una capacidad de acción debilitada de los sectores peronistas dificultaron articular acciones y difundirlas por sus propios órganos de comunicación.[4] Si bien algunos de ellos consiguieron proseguir su publicación, en muchos casos de manera clandestina y durante un lapso breve, no tuvieron una presencia ni un impacto comparable a los de los adversarios en los primeros meses que siguieron al golpe.[5] En consecuencia, la exposición que sigue, en una primera aproximación, es la permite la textualidad producida en esas condiciones, hegemonizada por el nuevo oficialismo, confrontadas aquí con la de estudios críticos posteriores, aunque los aspectos sonoros sean escasamente considerados en ellos.

En rigor, el propósito del presente artículo es, en primer término, el de efectuar un relevamiento tanto de lo sonoro–musical como de las repercusiones en el campo de la actividad musical, de las instituciones y de los actores sociales, que se produjeron durante el período abordado, esto es, de mediados de setiembre hasta fines de noviembre de 1955. Este breve arco temporal cubre así los comienzos del movimiento revolucionario, la presidencia de Lonardi y las primeras semanas de la de Aramburu. Aunque sus resultados puedan ser considerados meramente descriptivos, anecdóticos o demasiado dóciles a la «autoridad» del archivo, esta tarea no ha sido efectuada aún por nuestra musicología, hasta donde sabemos. Se trata así de

---

[4] «Una vez establecido el gobierno, los sectores dirigentes peronistas asumieron la derrota y se mostraron permeables a realizar una transición política menos conflictiva», sostiene María Estela Spinelli. Y agrega: «Dicho esto sin ignorar los movimientos y manifestaciones de defensa del gobierno peronista, como las de Rosario, sur de Bahía Blanca y otras, que fueron duramente reprimidos y que el caos y el desbande del peronismo no permitieron articular una respuesta durante el enfrentamiento armado». Spinelli, María Estela. *La desperonización. Una estrategia política de amplio alcance (1955–1958)*, s.l, s.f., disponible en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf, p. 6.

[5] Sobre este tema, véase en particular Melón Pirro, Julio César, «La prensa de oposición en la Argentina posperonista», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 13, no. 2 (2002), disponible en http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/972/1011 y Ehrlich, Laura. «Voces y redes del periodismo peronista, 1955–1958». *prohistoria*, 17, año XV (2012), 151–175.

establecer, de manera similar a lo ejercitado en el capítulo de apertura de este libro, un piso consensuado a partir del cual intentar conocer, inventariar y comprender los hechos, situarlos en sus contextos sociales y discursivos e interrogarlos según lo permitan los encuadres teóricos seleccionados, las variables puestas en juego y los controles de pertinencia que el investigador esté en condiciones de ejercer sobre las fuentes y la bibliografía que confronta y analiza.

En la calle

La eclosión de energías contenidas en esos sectores que se expresó a través de los sonidos podría entenderse a partir del «modelo hidráulico de las emociones», según la interpretación y crítica que Michael Spitzer ofrece de estas teorías de larga data,[6] reactualizadas en el influyente pensamiento de Norbert Elias. Desde este punto de vista, a la vez psicoanalítico y sociológico, las emociones sociales reprimidas buscan sus vías de descarga por distintos cauces para restablecer un equilibrio. Trasladado a nuestro ámbito, esa dimensión tanto de las prácticas musicales, en especial las colectivas, como de las reacciones de sus actores e instituciones serviría eventualmente a ese fin. Ellas manifestarían así, según las formulaciones de William Reddy, la relación entre «la performance emocional y la autoridad política».[7]

Como se sabe, Córdoba fue escenario central en que se desarrolló el comienzo del conflicto. Durante sus primeros días, los comunicados oficiales difundidos por la prensa destacan el recibimiento tributado a las tropas leales al gobierno de Perón llegadas a la ciudad para sofocar la rebelión. «El pueblo las acompaña —expresa el Comunicado Nº 5— vitoreándolas y aplaudiéndolas como se aplaude a los libertadores», mientras el Comunicado Nº 6 agrega que la gente arrojaba flores a las tropas en su paso por ciudades y caminos (*El Mundo*, 18–IX–55: p. 2). El optimismo oficialista se ensombrece paulatinamente y cede su lugar a la crónica entusiasta de las primeras manifestaciones que celebraron la caída del gobierno.

El desfile de la victoria se realizó el 22 de setiembre, en la Avenida Vélez Sársfield de la ciudad mediterránea. Una de las bandas de música intervinientes ejecutó el Himno Nacional, símbolo privilegiado, consensuado y

---

[6] Sterne, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction.* (Durnham, London: Duke University Press, 2003), p. 13.

[7] Attali, Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique.* (Paris: PUF, 1977), p. 19.

aglutinante que sonará a lo largo del país, incansablemente repetido, en todas y cada una de las reuniones de las más dispares características celebradas en estos meses. En el mencionado desfile se interpretaron también, la *Marcha de San Lorenzo*, la *Marcha del Reservista* y la *Canción del Estudiante*, esta última dedicada sin duda a la resistencia estudiantil al gobierno ahora derrocado. La iconografía que acompañó estos actos fue significativa: en los balcones del Cabildo se exhibía un gran cuadro de San Martín; por la calle de ese mismo nombre los estudiantes llevaban la efigie de Sarmiento, mientras en espacios aledaños otros portaban la imagen de la Virgen de la Merced (*La voz del interior*, 22–IX–55: p. 1). Los radicales marchaban con el retrato de Irigoyen.[8] Sonaron campanas y sirenas, y hubo un pasaje de aviones a baja altura.[9]

Ni bien conocida las noticias de lo ocurrido en Córdoba, los porteños se movilizaron en Plaza de Mayo, la Plaza San Martín, el Congreso y el Once. En la avenida Santa Fe y en torno del Círculo Naval, desde los balcones y desde los autos se proferían vivas a Córdoba, Mendoza y Puerto Belgrano, los centros de la insurrección, se cantaba el Himno y se coreaban estribillos como «Que llueva, que llueva, Perón está en la cueva» y «Que sí, que no, Juancito se acabó» (*Argentinisches Tageblatt*, 20–IX–55: p. 1). *Clarín* describe así el paisaje ciudadano de día 22: «banderas desplegadas en alto, las estrofas del himno coreadas mil veces en cada esquina, los estribillos cantando a la victoria, la estridencia de los pitos y las matracas y las bocinas, el despliegue multicolor de flores y papeles cayendo de los edificios elevados y una alegría riente, jubilosa y fraterna, confirmaron el deslumbrante espectáculo que ofreció la capital de la República». Se escuchó a los estudiantes corear estribillos como «Viva la libertad», «Estudiantes libres» y «Argentinos a las calles» (*Clarín*, 23–IX–55: p. 5).

La llegada de Lonardi a Buenos Aires fue recibida en Aeroparque con salva de cañonazos, el Himno Nacional ejecutado por la Banda de la Marina de Guerra y banderas de distintos países. Hubo también «estribillos pintorescos y burlones» (*Crítica*, 23–IX–55: p. 4). Los asistentes se dispusieron luego a todo lo largo del trayecto de la comitiva hasta el centro.

La asunción del nuevo presidente en la Casa de Gobierno, el 23 de setiembre, fue acompañada en la Plaza de Mayo por una multitud similar a la que reunía el gobierno anterior, aunque sin sus frondosas pancartas, banderas y

---

[8] Spitzer, Michael, *A History of Emotions in Western Music. A Thousand Years from Chant to Pop.* New York, Oxforf University Press, 2020, pp. 67, 74-75 y 153-157.

[9] Reddy, William, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions,* Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 46.

pasacalles. Algunos diarios estiman en más de un millón de personas la concurrencia a ese espacio (*Clarín*, 24–IX–55: p. 1) En el plano sonoro, se repitió lo ocurrido el día anterior. Su sumaron más consignas: «Obreros y estudiantes unidos como antes», «Ay, ay, ay, que aguante el Paraguay» y otra que denigraba a Delia Parodi, diputada nacional y estrecha colaboradora de Eva Perón (*Argentinisches Tageblatt*, 23–IX–55: p. 1). La muchedumbre que se dirigía hacia la plaza en subterráneo comenzó a entonar el himno entre las estaciones Canning y Medrano: «De alguna parte nació la canción patria, y el pasaje íntegro, prieto —porque a esa hora convergían las columnas hacia la plaza histórica—, de pie, tradujo en notas la emoción de la jornada» (*La Nación*, 24–IX–55: p. 7).[10] Trenes cargados de manifestantes llegaron a la estación Constitución procedentes de La Plata, al grito de «Uno, dos, tres, La Plata otra vez» (*Clarín*, 24–IX–55: p. 3). El grito generalizado y unánime era ¡Viva la libertad![11] En la recepción de marinos que llegaron a Puerto Nuevo, hubo flores, banderas y aclamaciones al almirante Rojas (*Argentinisches Tageblatt*, 24–IX–55: p. 1). En colectivos y trenes se entonaban cánticos religiosos y se producían manifestaciones espontáneas con «miles de bocinas» de automóviles (*El Mundo*, 24–IX–55: p. 9). Grupos de jóvenes que improvisaban consignas violentas en las que se nombraba al «gobernante depuesto», fueron reprobados por la concurrencia y se alejaron vivando a la libertad y a la patria (*Clarín*, 24–IX–55: p. 9).

Manifestaciones similares se repitieron en las provincias. En Bariloche los estudiantes del nuevo Instituto de Física desfilaron cantando *La Marsellesa*, (Sáenz Quesada 2007: p. 21), que continuó así actuando como el símbolo sonoro de los ideales sostenidos por el arco opuesto al movimiento justicialista desde los días de la Marcha de la Constitución y la Libertad de 1945. En Mendoza, inmediatamente después del ingreso de las tropas triunfantes el 18 de setiembre se desarrolló una gran manifestación popular de apoyo, atraídas por la sirena del diario *Los Andes*. Automóviles, jeeps y camiones que transportaban jóvenes se desplazaron por Avenida San Martín entre Godoy Cruz y Colón, con banderas y pañuelos blancos. Vivaban la revolución, censuraban al Poder Ejecutivo nacional y gritaban «Democracia», «Prensa Libre», «Libertad». Frente a la sede del diario se concentraron con retratos de San Martín y se cantó el Himno Nacional (*Los Andes*, 19–IX–55: p. 3). Al día siguiente otra gran manifestación pasó frente a la iglesia de la Compañía de Jesús. El campanero la saludó desde las torres truncadas del templo y tocó las campanas a pedido de los participantes, a lo que sucedieron víto-

[10] Agradecemos a Sebastián Hildbrand la provisión de este artículo.

[11] Gambini, H. *Historia del peronismo*…, p. 549.

res y aplausos. Luego, frente al Palacio de Gobierno, se cantó el Himno, con gritos reiterados de la consigna central de estas jornadas: «Viva la libertad» (Ibid., 20–IX–55: pp. 1–2).

En Santa Fe tuvo lugar una gran concentración frente a la casa de gobierno para escuchar la retransmisión del acto cumplido en Buenos Aires. Además del Himno Nacional, se escucharon vivas a la patria, estribillos alusivos y la Banda de Policía ejecutó varias marchas, hasta que los convocados se desconcentraron por calle San Martín hacia el norte (*El Litoral*, 23–IX–55: p. 2).

También en Montevideo las repercusiones de lo ocurrido en Argentina suscitaron movimientos de apoyo a la revolución: trabajadores abandonaron fábricas y comercios para celebrar la caída de Perón en las calles, hasta llegar a la Plaza Libertad (*Argentinisches Tageblatt*, 20–IX–55: p. 2).

En días sucesivos la música acompañó los actos relacionados con el acontecimiento. En el Teatro Colón antes del comienzo de la función de *Tristán e Isolda* se ejecutó el Himno Nacional, coreado y aplaudido por el público (*El Mundo*, 26–IX–55: p. 8). La canción patria se entonó en los talleres del diario *El Mundo* frente a la estatua de San Martín (Ibid., 24–IX–55: p. 12). Tampoco estuvo ausente en los homenajes a los caídos en los enfrentamientos de días anteriores: una banda recibió con toque de clarín y una marcha fúnebre los restos de seis marinos que llegan a Puerto Nuevo en el torpedero Cervantes (Ibid., 28–IX–55: p. 3).

Las expresiones públicas de oposición al peronismo habían comenzado mucho antes y se hicieron más evidentes a partir del Corpus Christi del 11 de junio. Luego de los oficios religiosos y los cánticos sacros, unas 300 000 personas se dirigieron de la Plaza de Mayo al Congreso, profiriendo consignas opositoras, gritos contra Perón, silbidos y abucheos.[12] El 26 de julio una gran concurrencia que aguardaba a Frondizi en las puertas de Radio Belgrano, donde terminaba de pronunciar un enérgico discurso, estalló en aplausos, vivas a la patria y a la libertad, para culminar con el Himno.[13] Situaciones similares ocurrieron en los actos dedicados a San Martín el 17 de agosto.[14]

La férrea censura que siguió al golpe dificulta el registro del mundo sonoro que hayan podido producir los defensores del gobierno anterior.[15] Si bien algunos de sus órganos de prensa siguieron publicándose, la

---

[12] Luna, F. *Perón y su tiempo*, vol. 3, p. 268.

[13] Ruiz Moreno, I. *La revolución del 55*, p. 362.

[14] Ibid., p. 404.

[15] Según Claudio Seveso, en los primeros tiempos que siguieron al golpe, que son los considerados aquí, los sentimientos de desconcierto y humillación sufridos por los sec-

documentación sobre este aspecto es por el momento deficitaria y proviene, casi invariablemente, de fuentes secundarias. El diario alemán de Argentina, el *Argentinisches Tageblatt*, es uno de los escasos medios que suministra alguna información sobre los actos de resistencia durante los movimientos militares en Córdoba, en algunos de los cuales los leales al gobierno proferían el escueto ¡Viva Perón! en los enfrentamientos (*Argentinisches Tageblatt*, 18–IX–55: p. 3). Menciona asimismo manifestaciones de apoyo al gobierno derrocado en sectores de la ciudad de Buenos Aires, el 20 de setiembre, en los que se escuchaba «Perón sí, otro no» y «¿Dónde está el pueblo?» voceados por grupos que llevaban banderas argentinas (*Argentinisches Tageblatt*, 20–IX–55: p. 1).

Norberto Galasso afirma que algunos grupos cantaban *Los muchachos peronistas* en lugares del centro porteño para desaparecer rápidamente después, y que se oían gritos de «¡Viva Perón, carajo!» en las madrugadas. Informa que circuló un volante con la adaptación de la letra del Himno Nacional: «Vuelve a hundirse en la faz de la tierra/ una nueva humillada nación/ volverán otra vez los ingleses/ y a su frente Prebisch el traidor (…) En las sombras gobierna el tirano/ el sangriento pirata, el chacal/ mientras pasa la sombra siniestra/ de Isaac Rojas, el genio del mal».[16] No se indica si este texto fue cantado, lo cual, vista su complejidad, no parece probable. Cuando la Comisión Nacional de Investigaciones, establecida en octubre de 1955, comenzó a divulgar documentos que probarían hechos de corrupción de la gestión peronista, sectores de esa orientación cantaron en las canchas de fútbol la marcha partidaria, acompañada con gritos de «Ladrón o no ladrón, lo queremos a Perón».[17] No hay precisiones en cuanto a fechas y lugares en que se habrían producido estas manifestaciones. Algunas de ellas parecen más bien fenómenos posteriores, como la indicación de la resistencia mediante una flor de nomeolvides llevada en el ojal o el silbido del popular tango *Fumando espero.*[18]

---

tores peronistas entorpecieron provisoriamente una reacción inmediata concreta y eficaz. Seveso, Claudio. «Politica Emotions and the Origins of the Peronist Resistance», en Karush, Matthew/Chamosa, Oscar, ed. *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid–Twentieth–Century Argentina*. (Durhan and London: Duke University Press, 2010), pp. 239–269. Parece haber consenso entre los historiadores en considerar que las prácticas de resistencia fueron más bien individuales y espontáneas hasta entrado el año 1956. Véase Gordillo, Mónica B. «Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955–1973», en James, Daniel, ed. *Nueva Historia Argentina*, t. IX. (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), pp. 329–380. Su limitada relevancia habría así dificultado también el registro periodístico y los eventuales datos sonoros de esos hechos.

[16] Galasso, N. *Perón*…, vol. I, pp. 797–798.

[17] Ibid., p. 783.

[18] Lo consigna César Marcos, cit. en Galasso, N., Ibid., p. 798.

Producciones musicales

No disponemos de una cronología precisa que permita establecer con certeza la fecha de composición de la pieza musical *Quiero una muerte argentina*, conocida luego como *Marcha de la libertad*, la producción más representativa del movimiento revolucionario. Hay quienes afirman que fue creada poco después del frustrado levantamiento de junio y desde entonces comenzó a difundirse secretamente en los círculos opositores. El diario otrora oficialista por antonomasia, *Democracia*,[19] afirma que esta marcha «fue la "Marsellesa" clandestina que inflamó a los revolucionarios argentinos» (*Democracia*, secc. ilustrada, 8–XII–55: p. 3). Prosigue:

> Unas palabras de Rilke impresionaron a un abogado joven, poeta y patriota al servicio de la resistencia: «Quiero morir mi propia muerte». Esta idea sencilla, pero inmensa, le envolvía como un designio. Le integraba como una resolución intransferible, heroica como esa hora de la historia argentina. Lúcida como el sentimiento de dignidad. Así nació el poema revolucionario «Quiero una muerte argentina».

El texto apela a la retórica habitual del género y transita las figuras del ímpetu juvenil y sacrificial, el mandato de la madre, la Patria y Dios, la esperanza en el porvenir triunfal que corone la lucha heroica del presente.

> En lo alto la mirada/ Luchemos por la Patria redimida
> El arma sobre el brazo/ La voz de la esperanza amanecida
> Que el sol sobre tu frente/ Alumbre tu coraje camarada
> Ya el brazo de tu madre/ Te señaló la ruta iluminada
> Y si la muerte quiebra tu vida/ Al frío de una madrugada,
> Perdurará tu nombre/ Entre los héroes de la patria amada.
> Y cuando el paso firme/ De la Argentina altiva de mañana
> Traiga el eco sereno/ De la paz con tu sangre conquistada
> Cantarás con nosotros camarada/ De guardia allá en la Gloria Peregrina
> Por esta tierra de Dios tuviera/ Mil veces una muerte Argentina.

---

[19] *Democracia* formaba parte del monopolio de la prensa ejercida por la editorial ALEA. Luego de la caída del peronismo, los diversos periódicos se distribuyeron entre las agrupaciones políticas afines al nuevo gobierno. El detalle lo proporciona Melón Pirro: «*La Razón* fue adjudicada a la Unión Federal Demócrata Cristiana, *Democracia* pasó a depender del radicalismo del Comité Nacional, *El Laborista* se transformó en órgano del partido del mismo nombre con su dirigente histórico, Cipriano Reyes, *La Época* pasó al socialismo, *Crítica* a los conservadores o demócratas nacionales y *Noticias Gráficas* al Partido Demócrata Cristiano». Melón Pirro, J. C., «La prensa de oposición…», nota 4.

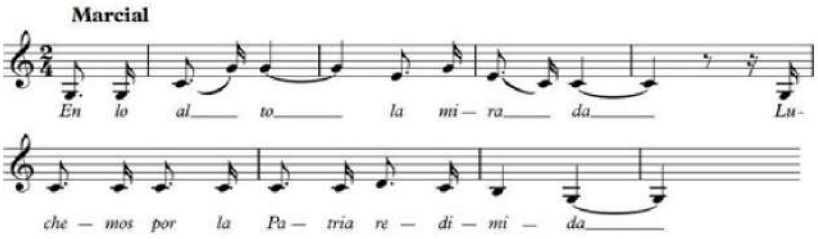
Los versos de Manuel Rodríguez Ocampo (h.) fueron puestos en música por otro abogado, Manuel Gómez Carrillo (h.), hijo del prestigioso músico santiagueño del mismo nombre, compositor, recopilador de expresiones folclóricas y director de un coro activo y reconocido durante la década peronista: el de la Facultad de Derecho, precisamente.

La música tampoco se aparta de los estereotipos de las músicas marciales: compás binario, ritmos puntillados aplicados a líneas melódicas sencillas, silábicas, con abundancia de notas repetidas, intervalos de segundas, así como de terceras que horizontalizan los sonidos del acorde mayor (Ejemplo 1).

Es probable que este último diseño interválico propiciara, aunque no se lo mencione, la relación que los primerísimos comentadores de la pieza estableciera con especies del noroeste argentino en las que también aparece: «El ritmo de las bagualas salteñas, la epopeya popular que contienen y expresan, sin más apoyo que el rasguido acompañado de palmas y bombos, fue la "sangre musical" incorporada a las estrofas simples, pero victoriosas» (Ibid.) En esta curiosa construcción narrativa, la pieza vincularía entonces, «fabulosamente, un pensamiento de Rilke con el ritmo de las bagualas sentimentales», pasando por alto, entre otras cosas, que éstas son ternarias.

La pieza empezó a circular y

> llegó a todos los ámbitos de la República, donde un corazón argentino bastara para mantener encendido el fuego sagrado que nos ilumina desde el pasado. La marcha heroica se cantaba en la mesa familiar y en las reuniones secretas. En los sótanos de la iglesia del Socorro fue grabada la versión, que ya es considerada



Ejemplo 1. *Quiero una muerte argentina* (*Marcha de la Libertad*), cc. 1–8. Transcripción del facsímil manuscrito publicado en *Democracia*, sección ilustrada, 18–XII–55, p. 3.

> documento histórico. Numerosas copias llegaron a los comandos revolucionarios y en medio del furor de las batallas emancipadoras, las emisoras uruguayas y las de Puerto Belgrano, Córdoba y Mendoza, la transmitieron continuamente. La voz de los insurrectos, enaltecida por la casa de Cristo, fue investida del espíritu nacional libre (…) Ayer nomás la partitura de la marcha hubo de ser quemada en los hogares mancillados, para salvarla de los esbirros. Su incautación habría comprometido la vida de la familia. (Ibid.)

Desaparecido el peligro, los autores de la marcha y sus colaboradores se fotografían en al atrio de la iglesia del Socorro donde se efectuó la grabación (Figura 1).

Según afirma *Democracia*, el registro fue difundido, junto a documentos televisados, en Estados Unidos por la Columbia Broadcasting System y en Gran Bretaña por la BBC. El disco Music Hall 15357 de 78 rpm, sin fecha, indica que fue grabada «durante los días de la Revolución Libertadora», interpretada a capella por un Coro de Civiles Revolucionarios. Contiene asimismo, en su lado A, *Glosas a la Marcha de la Libertad*, recitadas por Arturo García Buhr.[20] En las jornadas en torno del 23 de setiembre la marcha fue emitida por altavoces colocados en camiones que recorrían la ciudad de La Plata, mientras se repartía al público el texto de la misma (*El Mundo*, 24–IX–45: p. 13). Testimonios orales indican que la marcha se cantó en actos escolares y oficiales, y se difundió en manifestaciones públicas durante un tiempo.

Otro documento musical del momento es *Córdoba la heroica*, pieza de Fernando Figueredo Iramain,[21] de cuyo proceso de composición tampoco contamos con información precisa. La grabación, en el disco Music Hall 15375, fechado en Buenos Aires el 20 de enero de 1956, contiene en su lado A *Córdoba la Heroica*, interpretada por «charanga y coro», y en su lado B el *Poema a la libertad* recitado por Carlos Arturo Orfeo. Fue registrado administrativamente el 22 de mayo de 1956, con el número 524 201 en el *Boletín Oficial de la República Argentina*.[22] En disco editado por SADAIC figuran como intérpretes Víctor Schlischter con Héctor Casas y Coro.[23] La letra,

---

[20] La grabación puede escucharse en https://www.youtube.com/watch?v=9qD45B4VeZ8

[21] Todo indica que se trata del autor tucumano nacido en 1903 y muerto en 1974, el mismo que compusiera más tarde la famosa *Canción del derrumbe indio* interpretada por los más conocidos folcloristas argentinos.

[22] *Boletín Oficial de la República Argentina*, N° 18.387, 2 de mayo de 1957, disponible en https://archive.org/details/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_2da_seccion_1957–05–02/page/n1. La grabación puede escucharse en https://www.youtube.com/watch?v=vVlW7Lrjcml

[23] Sello T.K.–SA–20074, 78rpm. En la otra cara se grabó *Quiero una muerte argentina*.

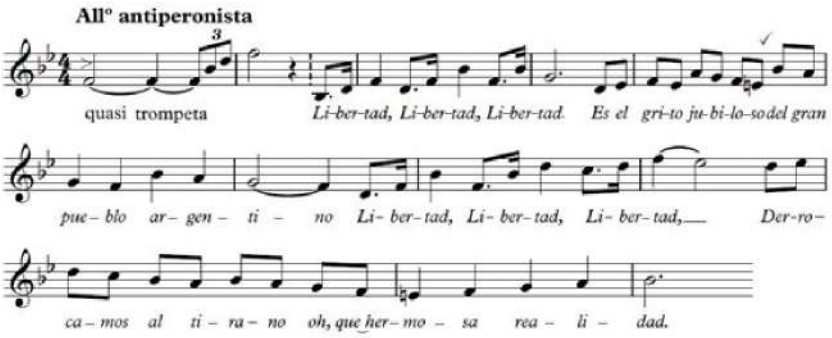
Figura 1. Los autores de la *Marcha de la Libertad* junto a algunos amigos. *Democracia*, sección ilustrada, 8–XII–55, p. 3.

además de los lugares comunes habituales en estas canciones, enfatiza al papel decisivo jugado por Córdoba en el proceso revolucionario.[24]

A las armas pueblo de valientes/ por la patria y por la libertad
No se puede vivir así oprimidos/ sin derecho de acción y de pensar
No se puede vivir así oprimidos/ a vencer o a morir
por la paz y por la libertad.
Córdoba, Córdoba la heroica/ todos al pie de los cañones
por la bravura de sus hijos/ pudo vencer a la opresión.
Córdoba, Córdoba la heroica/ tu valor salvó a la Nación.
Por la sangre gloriosa de los héroes/ por el pueblo de Córdoba inmortal
en la hora del tiempo nos unamos/ y a vivir y a luchar
por la paz y grandeza nacional.

No contamos con información sobre eventuales ejecuciones públicas de la «Canción patriótica» *¡Libertad! 19 setiembre 1955,* con texto de Susana de Craig y música de Carlos Verga Bassi, impresa por la Casa Lottermoser el 30 de noviembre de 1955, escrita para piano y con la letra incorporada. Su texto, tan rudimentario como su música, retoma expresiones del Himno Nacional —la triple invocación a la libertad, la grandeza del pueblo argentino—,

[24] El título de la marcha reproduce una fórmula que, según César Tcach, remite a una «mitología provista de principios y símbolos propios», que incluye las que señalan a Córdoba como «cuna de la libertad», «bastión de fe» o «reducto inexpungable de la nacionalidad». Tcach, César. *De la Revolución Libertadora al Cordobazo. Córdoba, el rostro anticipado del país*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), p. 20.



Ejemplo 2. *¡Libertad! 19 setiembre 1955,* cc. 1–12. Transcripción de la línea melódica de la partitura impresa, Lottermoser 1955.

enfatiza el papel de las Fuerzas Armadas y pide la protección de Dios, tres núcleos simbólicos privilegiados en esos momentos.

Como no hemos dado con grabaciones de esta marcha, reproducimos un fragmento de la misma, en una reducción de la partitura para piano, con su curiosa indicación de movimiento: «Allegro antiperonista» (Ejemplo 2).

El texto de la segunda parte, que comienza en mi bemol mayor y concluye, en la tonalidad inicial de si bemol, con la triple invocación del himno aunque con otro contenido melódico, es el siguiente:

Las fuerzas en armas el Pueblo Unión
Por aire, por tierra, por mar se luchó
Cantemos hermanos, la lucha cesó
Valientes muchachos que os guarde siempre Dios
¡Libertad, Libertad, Libertad!

Tampoco faltaron las contrafacta en los repertorios producidos entonces. En la recopilación de unos doscientos panfletos que se habrían producido entre fines de 1954 y durante todo el año siguiente, publicada por Félix Lafiandra, se reproducen algunos de ellos.[25] Si en las elecciones de 1946 los

[25] *Los panfletos. Su aporte a la Revolución Libertadora*. Recopilación, comentario y notas de Félix Lafiandra. (Buenos Aires: Itinerarium, 1955). Esta publicación contiene transcripciones de volantes mimeografiados, pequeños folletos con algún grado de continuidad y separatas de artículos periodísticos, muchos de ellos de clara inspiración católica. No figuran demasiadas precisiones sobre los materiales presentados, sobre todo los de carácter más efímero. Ignoramos asimismo los detalles de distribución y el alcance de este repertorio, lo que es comprensible por su propia naturaleza contingente. A pesar de ello, la recopilación, publicada

militantes del laborismo habían adaptado la letra del tango *Mano a mano* para expresar su apoyo a Perón,[26] ahora, simétricamente, el antiperonismo triunfante utiliza la misma pieza para denigrarlo. Así reza su primera estrofa:

Rechiflado en mi tristeza hoy te miro y veo que has sido/
en tu pobre vida infame un inútil general/
tu presencia dictadora, para nada te ha servido/
fuiste un perro delincuente y yo sé que estás perdido/
como no lo estuvo nadie, como nadie lo estará.[27]

También el Himno Nacional dio lugar a nuevos textos adecuados a cada ocasión y propósito. En alguna fecha no precisada anterior al golpe, desde la oposición se reescribieron todas sus estrofas, entre ellas, las cantadas:

Oíd mortales el grito angustiado/tiranía, traición, deslealtad./
Oíd el ruido de rotos ideales/ ved en trono a la vil impiedad./
Ya su trono de sombras alzaron/ las potencias unidas del mal/
y los buenos del mundo responden/ para el pueblo argentino ¡Piedad! (…)
Sean eternos los laureles/que logramos conseguir./
Coronados de cruces vivamos/ o juremos por Cristo morir.[28]

Un *Himno a los «experonistas»*, para «manifestaciones populares», se ofrece para ser cantado con la música de la marcha partidaria:

Los muchachos peronistas/ De Perón nos aburrimos,/
Porque en la Patria vivimos/ Bajo una triste opresión./
¡Rajá Perón; rajá Perón!/
Por ese gran vendepatria/ Quien bien nos supo engañar/
Estafando a todo el pueblo/ Y afanando el capital.[29]

Aparecen asimismo, ya sin indicación musical, «Letanías revolucionarias», «Romance de las iglesias quemadas» y «Consejos del viejo vispocho».[30]

---

en los meses inmediatos que siguieron al golpe, constituye en si misma una fuente. Mencionamos aquí algunos de los textos allí publicados, con las todas las reservas del caso.

[26] Véase capítulo anterior, «Los sonidos del 45».

[27] *Los panfletos…*, panfleto N° 153, p. 331.

[28] Ibid., panfleto N° 155, pp. 339–340. Recuérdese la contrafacta del Himno producida desde el peronismo luego del golpe, presentada en páginas anteriores.

[29] Ibid., panfleto N° 103, p. 241.

[30] Ibid., pp. 276, 348 y 365, respectivamente.

Espectáculos: revistas, teatros, cines

Fuera ya del registro «heroico», los hechos de setiembre encontraron un eco inmediato en múltiples aspectos de la vida social y cultural, especialmente en los espacios teatrales y de entretenimiento, en los que la música también estuvo presente. Numerosas compañías teatrales reaccionaron sin tardar a los drásticos cambios producidos e incorporaron la actualidad política a sus producciones, en forma de parodias apoyadas en permanentes referencias intertextuales.

En el Apolo, Ivo Pelay y Germán Ziclis presentaron la parodia política *El general "rajó" al amanecer*, que, mediante la obvia referencia a la pieza de Agustín Cuzzani *El centroforward murió al amanecer*, estrenada ese mismo año, ironiza sobre la salida del país del expresidente (*La Nación*, 10–XI–55: p. 6). Según *Noticias Gráficas* (9–XI–55: p. 12), se trata de una «sucesión de cuadros cómicos, paródicos y caricaturescos alusivos a la actualidad política posrevolucionaria». Contiene contrafacta de músicas populares en boga, una de las cuales «se clausura con un afortunado recurso musical inspirado en una canción que, hasta hace algún tiempo fue himno partidario». Los actores —Agustín Castro Miranda, Carmen Vallejo, José Guisoni, Toti Muñoz, Concha Sánchez, entre otros— representan personajes conocidos del gobierno anterior, aunque no se especifican sus nombres.

En el Cómico se presenta *¡Llegaron los gorilas!* (*Noticias Gráficas*, 28–X–55: p. 12), un espectáculo con texto de Carlos A. Petit y «comentarios musicales» de Miguel Zepeda —director de la orquesta— cuyo título retoma una popular expresión para designar a los opositores al peronismo difundida por la radiofonía.[31] La sucesión de los números «Adónde irás… ay… ay… ay…», «Guerra radiotelefónica», «Recuerdos de juventud», «La del gremio olvidado», «Escuela de notables», «La comisión investigadora», «Sección torturas», «El diputado número…» se clausura con «Argentina de pie». La pieza incluye números musicales con la participación de la cancionista brasilera Salomé y el cantor cubano Miguelito Valdés, así como escenas de ballet.

En el Casino, Antonio de Bassi y A. Malfatti estrenan *El que te dije, sigue rajando… Y la Comisión… investigando*, título que, además del exilio de Perón, menciona el resonante proceso de investigación iniciado poco des-

[31] Se atribuye a un estribillo usual en la audición radial semanal *La revista dislocada*, cuyo libretista era Delfor. Galasso señala, sin embargo, que ese término y su acepción figurada aparecía ya en las luchas anarquistas, según consta en el libro *Carteles*, de Rodolfo González Pacheco, publicado en los años 20 (Galasso, N., *Perón*…, vol, II, p. 786). En rigor, hubo una primera edición de este libro publicada por La Obra en 1919.

pués del golpe. Con la dirección musical de Julio Pollero, los sketches, números coreográficos y canciones contaron con el concurso de la cantante española Julieta Kenan y la cancionista criolla Julia Vidal (Ibid., 19–XI–55: p. 12).

El mayor y la menor, probable alusión al comentado *affaire* de Perón con una adolescente integrante de la Unión de Estudiantes Secundarios, se representó en el Argentino por la compañía de Tito Lusiardo. Las reseñas la describen como una «típica revista porteña», con comentarios musicales de Eugenio de Briganti. Canta Elena de Torres y Lely Morell; esta última interpreta canciones brasileñas (Ibid.)

De otros espectáculos no tenemos referencias a la presencia de música, aunque muy probablemente la incluyera. Entre ellos podemos mencionar dos que se alternan en el Comedia: *¡Al fin podemos hablar!* y *¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Escribime al Paraguay!,* cuyo afiche caricaturiza la partida de Perón en una cañonera, despedido desde el puerto por Eduardo Lonardi, Isaac Rojas y Alfredo Palacios (Ibid., 20–X–55: p. 12); *La razón de mi huida*, parodia del libro de Eva Perón que fuera lectura obligatoria en las escuelas; *Ahora el contrera soy yo (dijo Pocho y se rajó)*, de Lamarque y Medero en el Patagonia (Ibid., 19–XI–55: p. 12), y *Temperatura en ascenso (Ahora con piedra libre)*, revista que el Maipo presentaba desde tiempo atrás, a la que se le agregaron «cuadros nuevos de sátira política» (Ibid.).

La Compañía de Enrique Serrano repone en el Teatro Buenos Aires la pieza *La boina blanca*, de Carlos Goicoechea y Rogelio Cardone, que había sido estrenada por la compañía de Eva Franco en 1934. Narra el episodio histórico de la lucha por la libertad representado por la revolución de 1890, conducida por el radicalismo. Encabeza el nuevo afiche la inscripción «1890–El pueblo volvió a hacer historia–1955»,[32] y los comentarios periodísticos consignan que «en los momentos que nos toca vivir, "La boina blanca" consigue por su vitalidad espiritual e histórica, una actualidad indubitable, y los hechos adquieren una significación inmediata, por sus enunciados de libertad y por el acento profético que alcanzan las voces de los próceres que sustentaron el movimiento revolucionario del 90» (Ibid., 25–XI–55: p. 16).

En el ámbito cinematográfico cabe señalar la proyección de *Años difíciles*, film italiano de Luigi Zampa, con música de Nino Rota y Franco Casavola, estrenado en 1948, cuya exhibición en Argentina había sido prohibida por el peronismo. Su tema es el régimen mussoliniano, que muestra, según los críticos, similitudes con el peronismo (Ibid., 21–X–55: p. 8). Los afiches

[32] Sin embargo, el afiche aclara astutamente: «Transcurriendo los episodios de 'La boina blanca' durante el año 1890, se advierte que cualquier coincidencia o similitud con la época actual debe considerarse absolutamente casual» (*Noticias Gráficas*, 23–XI–55, p. 12).

lo anuncian como «Un grito de alerta para los pueblos libres» (Ibid., 20–x–55: p. 14). Según vemos, la apelación a otros momentos y circunstancias históricas, locales e internacionales, consideradas como puntos de comparación con la actualidad local, se multiplican.

Conciertos y festivales

También se multiplican las manifestaciones musicales estrechamente relacionadas con los hechos recientes. Varias de ellas tuvieron como fin recaudar fondos para asistir a las familias de los caídos en el proceso revolucionario o para restaurar edificios dañados. Ejemplo de esto último fue el concierto benéfico de música religiosa programado para el 2 de diciembre a las 19 en la basílica de la Merced, a cargo, entre otros, de los violinistas Carlos Pessina y Eduardo Acedo, el barítono Ángel Matiello y el organista Julio Perceval, destinado a recaudar fondos para la reconstrucción del templo, seriamente afectado, como otros del centro de la capital, por el ataque de comandos peronistas en la noche del 16 de junio (*Noticias Gráficas*, 30–xi–55: p. 16). Hubo asimismo una misa de acción de gracias organizada por expresos políticos, que se reunían para constituir un centro que los representara (*La Nación*, 23–x–55: p. 2).

Pero los actos de mayor resonancia estuvieron asociados a las expresiones de solidaridad promovidas por artistas uruguayos, en muestras de confraternidad con sus colegas argentinos. Uruguay fue tierra de asilo de disidentes, quienes encontraron allí acogida para difundir ideas e informaciones cuya circulación resultaba imposible en los medios argentinos. La Radio Carve de Montevideo, emisora a través de la cual se informaba buena parte de la sociedad antiperonista,[33] organizó un festival en Buenos Aires «a total beneficio de las familias de caídos en las jornadas revolucionarias de setiembre», para culminar así con este «gesto magnífico, la acción vibrante y generosa con que aquella emisora del país hermano apuntaló el espíritu de nuestro pueblo, en las horas recientes de la gran gesta libertaria» (*Democracia*, 25–x–55: p. 2).

El festival se realizó el 25 de octubre, en un Luna Park colmado. Se inició con la ejecución de los himnos nacionales de los dos países, seguida por

[33] Tanto Radio Carve como El espectador informaban detalladamente sobre el levantamiento militar. Hugo Gambini consigna que la gente subía a las azoteas para reforzar las antenas y escuchar mejor las noticias (Gambini, H. *Historia del peronismo*… p. 514).

palabras alusivas de Omar De Feo (o Defeo),[34] popular locutor de los informativos de Radio Carve, «cuyo acento cobrara vasta popularidad en los días de la Revolución Libertadora» (Ibid.). La prensa consigna la actuación de un nutrido conjunto de músicos de ambas márgenes del Plata: la orquesta de Donato Racciatti con sus cantores Olga Delgrossi (o Del Grossi) y Víctor Ruiz; Romeo Gavioli; Roberto Escayola con su orquesta de cuerdas y coro, la típica de Puglia Pedrozza y su cantor Oscar Nelson, el actor cómico Julio Puente en su personaje de El Peluquero sobre libretos de Wimpi, Amalia de la Vega y sus guitarras, el conjunto folklórico Los tres luceros y el actor Santiago Arrieta en el recitado del poema «Canto del hijo resucitado», del poeta uruguayo Fulvio Nelson Maddalena. Terminó con «la ejecución de dos joyas de música criolla, "9 de julio" y "La cumparsita", ejecutados por una orquesta típica gigante, y las "Estampas de Candombe" de Carmelo Imperio», en la que intervinieron más de 40 actores, con «mágicos efectos de la luz negra».[35] El director de Radio Belgrano, Augusto Bonardo, adelantó que en fecha cercana se presentarán en Uruguay artistas argentinos para ofrecer un espectáculo análogo (Ibid., 26–x–55: p. 1).

En efecto, en reunión de prensa realizada en esa radio se anuncia la actuación en Montevideo de una embajada de artistas argentinos para retribuir la visita de los colegas del Carve, en un «acto de confraternidad entre dos pueblos unidos bajo el signo de la lucha por la libertad». Tendrá lugar el 5 de diciembre en el Palacio Peñarol. La comisión organizadora está integrada por Niní Marshall, Roberto Escalada, Lucio Demare y Pedro del Olmo y la dirección del espectáculo se confía a León Alberti. Además de estos artistas, actuarán Alberto Marino, Eva Franco, Eduardo Falú, Luisa Vehil, Enrique Serrano, Jazz Rolero, Típica Horacio Salgán, Trío Melodías, Eduardo Armani, Típica Stamponi–Franchini, Ballet de Sara Benítez, Los chalchaleros, Edmundo Rivero, Santiago Gómez Cou, Mercedes Simone, Pepe Iglesias, Osvaldo Pugliese, Nicolás Fregues, Francisco de Paula, Mario Faig, Héctor Coire, Marcos Zucker y Pepe Arias (*Democracia*, 22–xi–55: p. 4; *Radiolandia* 1442, dic. 1955:snp [28]).

Un Homenaje al Uruguay llevan a cabo músicos argentinos en Montevideo el 29 de octubre. Se trata del Octeto de Tango integrado por Astor Piazzolla, Enrique Franchini, Hugo Baralis, Atilio Stampone, Horacio Malvicino, Osvaldo (¿sic?) Federico, José Bragato y Aldo Nicolini. Se presentan en

[34] En este y otros casos la escritura de los nombres es equivocada o confusa en las fuentes. Hasta donde fue posible establecimos las posibles diferencias entre distintas versiones.

[35] Pocos días después, la delegación uruguaya fue homenajeada por personal de la prensa y las radios el 5 de noviembre (*Democracia*, 5–XI–55, p. 4).

audiciones de Radio Carve y El espectador con el objeto de rendir un homenaje a la radiofonía y la prensa uruguaya, por invitación de la delegación de periodistas uruguayos que vinieron a Buenos Aires poco después del 16 de setiembre (*Noticias Gráficas*, 29–x–55: p. 8).

Una muestra de la persistencia de tradiciones rioplatenses reinterpretadas por la prensa a la luz de la actualidad se pone de manifiesto en certámenes de payadores que se realizan en ambas márgenes del río para celebrar «el encuentro espiritual de dos pueblos hermanos, nacidos bajo un común denominador histórico, iluminado por el sol de la Libertad» (*Noticias Gráficas*, 17–xi–55: p. 10). Payadores uruguayos y argentinos se habían presentado ya en Montevideo en otras oportunidades en esos meses,[36] y prosiguen el certamen en varios encuentros entre el 10 y el 18 de noviembre en Buenos Aires, en la sede de la Asociación Argentina de Box. Una delegación asiste a la sede del diario *Noticias Gráficas* para difundir el evento; la acompaña el payador rosarino Alfredo Bustamante, quien relata un encuentro frustrado en Uruguay por los sucesos políticos argentinos. Un conjunto de payadores argentinos debía actuar en un certamen programado en Montevideo el 16 de setiembre. Los esperaban en el puerto 5000 personas. En el Parque Central había 20 000 espectadores, pero los organizadores, entendiendo el ánimo de los argentinos en esas horas en que había estallado la revolución, decidieron suspender el acto y devolver las entradas. El público, sin embargo, no se movió; hizo demostraciones de simpatía a los artistas invitados y los uruguayos payaron entre ellos. En el certamen porteño intervino un jurado integrado por Ismael Moya, Alberto Ciarlo y Santiago Roca; los payadores alternaron con diversos números folclóricos (*Noticias Gráficas*, 10–xi–55: p. 9).

Regresos, aclamaciones, reclamos

Actores, cantantes

Consolidado el nuevo gobierno comienzan a regresar artistas que debieron emigrar durante los años peronistas. Los más conocidos pertenecen al ámbito teatral, cinematográfico y también musical. *La Nación* (26–x–55: p. 1) informa sobre la llegada al país, desde México, de Libertad Lamarque, Francisco Petrone y Pedro López Lagar. *Noticias gráficas* (13–x–55: p. 8) destaca la conducta de «señoras de las tablas», actrices perseguidas que, aun

[36] Una de ellas, cuya fecha no se consigna, fue juzgada por un jurado integrado por Fernán Silva Valdés, Osiris Rodríguez Castillo, Serafín García, Rodolfo Echeverría y José Rosas Larrosa (*Noticias Gráficas*, 10–XI–55, p. 9).

permaneciendo en el país, supieron mantener «dignas actitudes frente a la presión oficialista», entre las que menciona a Niní Marshall y Mecha Ortiz, además de Libertad Lamarque. El creador de Radio Stentor y director artístico de Splendid, Isidro Odena, emigrado a los Estados Unidos, regresa desde Ginebra, donde se encontraba en setiembre de 1955, para hacerse cargo de la Dirección General de Radiodifusión (*Radiolandia*, 1441, noviembre 1955:snp [20–21]).

La prensa otorga un espacio considerable al retorno de Arturo García Buhr y su compañera Aida Ollivier, luego de cuatro años de ausencia, a los escenarios porteños, donde su actuación constituye un acto de «singular alcance cívico y espiritual» (*Democracia*, 13–x–55: p. 4). Se presentan en el Teatro Presidente Alvear, que había recuperado recientemente su nombre original por resolución emitida el 7 de octubre por la Secretaría de Prensa y Actividades Culturales, relegando así el de Enrique Santos Discépolo con que la Municipalidad de Buenos Aires lo había renombrado dos años antes (*La Prensa*, 8–x–55: p. 6). Los actores interpretan la pieza *Nosotros dos* (*Tous les deux*), de Michel Dulud, dirigida por el propio García Buhr con la colaboración de A. (¿Álvaro?) Durañona y Vedia. La capacidad de la sala se vio ampliamente desbordada por la asistencia; se agregaron sillas y muchos espectadores debieron permanecer de pie. Al aparecer el actor se produjo una prolongada ovación, que culminó con el público de pie entonando el Himno Nacional y profiriendo vivas a la libertad. Al finalizar la obra, Pedro Tocci, delegado de la Asociación Argentina de Actores, dio la bienvenida a los protagonistas «en una conceptuosa y patriótica alocución». El público, acrecentado por quienes ingresaron al término de la representación, volvió a entonar el himno y se retiró vivando a la libertad, quedando el escenario cubierto de flores. La función, como otras tantas, se realizó a beneficio de los deudos y víctimas de la revolución (*Noticias Gráficas*, 13–x–55: p. 9).

Juan José Castro

El acontecimiento artístico más resonante ocurrido en esos últimos meses de 1955 fue el retorno de Juan José Castro. Un mes después del golpe el subsecretario de Comunicaciones le había mandado un telegrama para invitarlo a dirigir la Orquesta de Radio del Estado en el ciclo de conciertos sinfónicos de la temporada 1956, entre abril y noviembre, y agrega que la «Civilidad argentina espera ansiosa apreciable aceptación». La información oficial entiende que «Esta invitación constituye un verdadero desagravio que la República le debía a uno de sus hijos más merecidamente reconocido en

todos los ambientes artísticos del extranjero y cuya altiva e independiente línea de conducta le había valido el ostracismo durante los recientes años en que prácticamente estaba prohibido nombrarlo, en tal forma que, puede decirse, nuestro público solo llegó a enterarse por publicaciones del exterior de sus recientes grandes triunfos» (*La Prensa*, 20–x–55: p. 6).

En días previos a su arribo al país, los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional anuncian en los medios gráficos su regreso para dirigir un concierto en el Colón, por iniciativa de los mismos integrantes del organismo, en «homenaje a los caídos en las jornadas revolucionarias y en beneficio de sus familiares» (*Noticias Gráficas*, 31–x–55: p. 9). Se produce asimismo un «movimiento de opinión» para solicitar al Ministerio de Educación que ofrezca a Castro la titularidad de la Orquesta Sinfónica Nacional. Se invita a quienes apoyen la medida a firmar la solicitud en las casas de música Ricordi, Iriberri, América, Breyer y en la Editorial Argentina de Música, entre otros locales (*Buenos Aires Musical*, 15–x–55: p. 4). Los diarios anuncian su llegada desde Helsinki, donde se encontraba dirigiendo; informan que «al descender del avión fue rodeado de numerosas personas que cantaron el Himno Nacional y le tributaron un caluroso recibimiento» (*La Prensa*, 1–xi–55: p. 6). *Democracia* publica una fotografía del compositor recién llegado con su pequeña sobrina, con la expresión «Batuta libre» como pie de imagen y una entrevista bajo el título «Ha vuelto Juan José Castro, músico virtuoso que sufrió en el exilio su amor a la libertad», en la que considera que el músico, «junto con otros compatriotas ilustres parece simbolizar la esencia de una auténtica democracia, siente la pasión de la patria libre hasta lo más profundo de su sensibilidad». Castro comenta que recibió la noticia del estallido de la revolución mientras dirigía un concierto en Belgrado, y agrega «Fue tan grande mi emoción que sinceramente hasta la fecha no recuerdo cómo dirigí la primera parte del concierto. Fue un momento supremo en mi vida cívica» (*Democracia*, 3–xi–55: pp. 2 y 4).

Noticias Gráficas (3–xi–55: p. 8) relata más enfáticamente el reencuentro del músico con su país:

> Toda la ciudadanía argentina, la misma que en el transcurso de 12 años de un régimen oprobioso que despreció la inteligencia, que hizo befa del espíritu, exaltando lo más inferior de la vida, recibió ayer por la tarde en el aeropuerto de Ezeiza, de pie, agitando pañuelos y conteniendo las lágrimas que pugnaban por derramarse en una intensa expresión de júbilo, a Juan José Castro, el maestro que como un David de nuestro tiempo opuso al Goliat de la dictadura la poderosa llama de su arte.

Transmite las expresiones de Castro en la ocasión: «Era un solo rostro aquél, el de mis familiares, mis amigos, mis compañeros y ese inmenso gentío que aguardaba en el aeropuerto en un abrazo: era el rostro de la libertad que venía a mi encuentro; es decir, el de la patria querida reconquistada para los afanes del espíritu, ganado para la alegría creadora y la esperanza fructífera» (Ibid.).

La revista *Lyra* también saluda el retorno del músico, en un texto de Mónica Albarracín: «Castro fue de los que afrontó la dictadura (…) Es el altísimo ejemplo de valor cívico y de ética irrenunciable que nos dio nuestro primer maestro, constituyendo su actitud una excepción brillante que ha obtenido al fin su recompensa» (*Lyra*, 140–142, 3er. trimestre 1955:snp [37]).

La Asociación de Conciertos de Cámara se sumó al recibimiento de Castro con una audición dedicada íntegramente a sus obras, el 10 de noviembre, con la que concluyó su ciclo anual en el Teatro Cómico. Se interpretó *Corales criollos* N°1 por Margarita Fernández, *Tres canciones cordobesas*, sobre poemas de Francisco Luis Bernárdez, *Canción de mi llegada*, con texto propio (1952, estreno), a cargo de Marisa Landi y Donato Colacelli; *Toccata*, por Roberto Castro, *Intrata y Danza rústica*, por Ljerko Spiller y Leo Schwarz. Luego Rodolfo Arizaga leyó una nota del compositor en la que se disculpa por su inasistencia —estaba seguramente ocupado en ultimar los detalles de su presentación en el Colón el día siguiente— y agradeció el homenaje. A continuación, el Cuarteto Acedo, integrado por Eduardo Acedo, Jorge Urbansky, Andrés Vancoillie y Washington Castro ejecutó el *Cuarteto de Cuerdas* del compositor celebrado (*La Prensa*, 11–XI–55: p. 6). Jorge Fontenla, pianista, director y crítico, destaca este hecho desde las páginas de *Criterio*, «pues las obras de Juan José Castro fueron prácticamente eliminadas de los programas de audiciones públicas con solo honrosas excepciones, como obsecuente sumisión a supuestas consignas oficiales» (*Criterio*, 24–XI–55: p. 870). Entre esas excepciones menciona conciertos auspiciados por entidades como la Dirección General de Cultura,[37] y lo confirma con el dato de un concierto suyo en el Cervantes el 1 de julio de 1953, en el cual interpretó la *Suite infantil* de Castro sin ningún reparo.

[37] Se trata sin duda de la gestión de Carlos Suffern en la Dirección General de Cultura desde 1950, a través de la cual organizó memorables ciclos de música contemporánea y de música argentina que significaron una particular apertura, democrática y modernizadora, en la política musical del peronismo. Precisamente en uno de dichos ciclos se estrenaron, el 5 de diciembre de 1952, las *Tres piezas para orquesta* de Jorge Fontenla, dirigidas por Washington Castro.

El concierto en el Teatro Colón con el que Castro se reintegra a la vida musical argentina se llevó a cabo el 11 de noviembre. El programa que dirigió estuvo compuesto por la *Segunda Sinfonía* de Johannes Brahms, *Metamorfosis* de Paul Hindemith y *La mer* de Claude Debussy, a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional reforzada por músicos que quisieron colaborar voluntariamente en la ocasión (*Noticias Gráficas*, 12–XI–55: p. 12). La dimensión que adquirió el acontecimiento es reportada de manera unánime por la prensa: «Apoteótico recibimiento a Juan José Castro» titula *Clarín*. Y agrega que cuando apareció el director «el público estalló en calurosos aplausos y lo recibió con una lluvia de flores; las manos resultaron pequeñas y débiles para dar curso a tanta exaltación». (*Clarín*, 12–XI–55: p. 20). Se desencadenó una intensa y prolongada ovación, acompañada por vivas a la Patria, la Libertad y la Revolución (*Noticias Gráficas*, 12–XI–55: p. 12). Los profesores de la orquesta, también de pie, «recibieron el desagravio a todos estos años en que sus vocaciones interpretativas fueron subalternizadas por el mal gusto de quienes regían el país». El público sabía que «estaba frente a un gran ciudadano, la altivez de cuyo sentimiento democrático estuvo siempre unida a una noble dignidad personal y artística, a una austera búsqueda de la verdad por los caminos francos de la libertad». (*Democracia*, 12–XI–55: p. 4).

Castro invitó entonces al público a entonar el Himno Nacional, que fue cantado «con profunda unción patriótica» (*Noticias Gráficas*, 12–XI–55: p. 12). Es que «se celebraban entonces muchas cosas, y entre ellas, la recuperación de la dignidad humana por los hombres de la revolución». Al finalizar el concierto, «los aplausos se entremezclaron con un impresionante agitar de pañuelos que duró largo rato». El cronista sintetiza así el evento: «Quienes fueron al concierto con el propósito de aplaudir al ciudadano de una actitud heroica, al patriota incorrompible, al símbolo de una causa, como quienes fueron simplemente a escuchar música, sintieron el impacto de la revelación de un músico excepcional, de un director de orquesta de ley y de un artista consumado» (*Clarín*, 12–XI–55: p. 20).[38]

En el programa de mano los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional publicaron un intenso escrito en el que, además de explicar la acción que habían desarrollado en pos del regreso de Juan José Castro, recordaron los grandes momentos vividos por la orquesta en el pasado, contrapuestos a sus

[38] El escritor Juan Ferreyra Basso, articulista en revistas culturales como *Sur*, *Nosotros*, *Conducta* o *Contrapunto*, escribió en 1955 un poema dedicado a Castro publicado poco después, alguno de cuyos versos expresan «La libertad espera su obertura/ la orquesta, al que retorna del exilio/ su ordenador, la mano facultada». Ferreira Basso, Juan G. *Poema de homenaje a Juan José Castro*. (Buenos Aires: Fernando Colombro, 1956), p. 15.

> momentos aciagos (…), cuando la desorganización administrativa transponía los límites más extremadamente tolerables, cuando la orquesta era puesta en manos de un Mores y solo entonces el Presidente depuesto asistía a nuestros "conciertos"; cuando la Cuarta Sinfonía de Brahms que preparaba Víctor Tevah era suspendida por orden ministerial para la participación de la orquesta en un espectáculo indecente organizado por la UES en el Teatro Colón.[39]

Situaciones como éstas, generaron las protestas invariables de los músicos, desafiando «las amenazas de represalias de que éramos objeto». Mientras, Castro incrementaba sus éxitos internacionales, ante lo cual los autores de la declaración concluyen que «Los tiranos por extraña paradoja, muy frecuentemente castigan a sus enemigos con el manto de la gloria. El gesto de rebelión de los grandes hombres es el único saldo positivo de las tiranías que puede compensar la claudicación de los mediocres. Ese es el gran gesto heroico de Juan José Castro».[40]

Con este concierto se clausuró la colecta iniciada días antes por *Clarín* en pro de los caídos «de los dos bandos». A pedido del público, se consideró transmitir el concierto por radio y televisión (*Clarín*, 11–XI–55: p. 20). Antes de su concreción, se habían recaudado ya 4.222.377,70 pesos. En la colecta participaron destacadas personalidades, entidades representativas, empresas comerciales e industriales, grupos de empleados de conocidas firmas metropolitanas y del interior del país, y de manera especial, maestros y alumnos de gran número de establecimientos educacionales, así como millares de ciudadanos (Ibid., 12–XI–55: p. 20).

---

[39] Refiere seguramente a la función celebrada en el Teatro Colón la víspera del 9 de julio de 1954, con la presencia del presidente Perón, gran parte de su gabinete y numerosas autoridades parlamentarias y provinciales, en la cual el elenco de la Unión de Estudiantes Secundarios presentó la pieza *Sueño de una noche de estudiantes*, con libro de Manuel Alba y música de Rodolfo Sciammarella, en la cual participó la Orquesta Sinfónica del Estado. La obra incluía diversos ritmos folclóricos y finalizaba con la marcha de la U.E.S., «cuyas estrofas trasuntan la contagiosa y plena alegría de la juventud de la Nueva Argentina» (*Democracia*, 9–VII–54, p. 4).

[40] Teatro Colón, programa de mano del concierto del 11–XI–55: snp. Reproducido en Manso, Carlos. *Juan José Castro*. (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2006), p. 335. Carlos Manso, asistente entusiasta al concierto que aquí comentamos, dedica un capítulo significativo de su libro sobre Juan José Castro al regreso del compositor.

Osvaldo Pugliese

El 22 de noviembre, día de la música, visita la sede del diario *Democracia* Osvaldo Pugliese, acompañado por su cantor Miguel Montero. En el reportaje que publica ese medio Pugliese se explaya sobre las persecuciones sufridas durante el anterior gobierno. Señala que se iniciaron en 1948 y se prolongaron, de manera alternada, hasta 1954, cuando fue detenido y encarcelado. Las persecuciones consistían en prohibirle parcialmente actuar en radio o bailes, tanto en la Capital como en el interior. El 10 de enero de 1954 fue detenido por una comisión oficial en una confitería del centro; le comunicaron que la detención se hacía por disposición del Poder Ejecutivo y lo llevaron inmediatamente a Villa Devoto, donde estuvo incomunicado algunos días y permaneció seis meses sin acusación, juicio ni derecho a defensa. Su libertad se debió a la presión de sectores sociales y políticos progresistas, al gremio de músicos y a los compañeros de la orquesta, «quienes en Rosario también sufrieron la persecución de los mismos criminales torturadores del Dr. Ingalinella».[41] Por otro lado, expone reclamos gremiales vigentes: la exención de impuestos a los bailes populares, que redunda en contra de la economía de los clubes y las orquestas, y la necesidad de que estas toquen como números vivos en los cines. Manifiesta, según el diario, que «el único camino para conseguir las finalidades y objetivos de Mayo y Caseros, a los cuales él agrega los del 90, tal como lo han anunciado las actuales autoridades nacionales, es la lucha consecuente contra toda dependencia política y económica que nos ate al imperialismo, de igual forma que lucharon contra la dependencia colonial los grandes próceres como Moreno, Echeverría, Rivadavia y otros» (*Democracia*, 22–XI–55: p. 4). La voz de Pugliese expresa su propia experiencia como músico y militante comunista en esos años, además de convicciones deudoras de los sectores del partido resistentes a posibles alianzas con el peronismo.[42]

---

[41] Se trata, como se sabe, del médico rosarino Juan Ingalinella, militante del Partido Comunista, detenido en junio de 1955, muerto a causa de la tortura, cuyo cuerpo nunca fue encontrado.

[42] La bibliografía sobre las relaciones entre peronismo y comunismo es considerable. Un estado de la cuestión, así como un análisis y síntesis de ese recorrido durante los primeros gobiernos peronistas puede leerse en Gurbanov, Andrés/ Rodríguez, Sebastián J. «Los comunistas frente al peronismo 1943–1955», *Temas de Historia Argentina y Americana,* XXIV (Buenos Aires: 2016), pp. 83–124.

Enfrentamientos

A principio de octubre comenzaron las manifestaciones contra artistas que el público reconocía como identificados con el peronismo. En la noche del 7 se produjeron desórdenes en varios teatros porteños: vociferaciones y silbatinas contra actores y directores que obligaron a suspender las funciones. Esto ocurrió en el Odeón, donde actuaban Elina Colomer y Carlos Cores; en el Grand Splendid, sala en la cual Juan Carlos Thorry, Analía Gadé y Esteban Serrador representaban *Mi amigo el asaltante*; en el Maipo, contra Luis César Amadori y artistas de su compañía. El personal de la boletería del Politeama fue amenazado por un grupo que los obligó a abandonar su lugar de trabajo, por lo cual la empresa decidió cancelar el espectáculo que encabezaba Pablo Palitos (*La Prensa*, 8–x–55: p. 6). En Paraná se suspendieron las funciones de la pieza teatral *La dama de trébol*, dadas las manifestaciones hostiles del público hacia su director, José María Fernández Unsain —poderoso funcionario cultural del peronismo— y a su pareja, la prestigiosa actriz Amelia Bence, quien otrora integrara las listas negras del oficialismo.

De estas y otras manifestaciones que tuvieron lugar en esos días la más significativa fue el repudio a la reconocida actriz —y también cantante— Lola Membrives. El titular de *Noticias Gráficas* no pudo ser más explícito: «El repudio popular tarda… pero llega. Lola Membrives, que cantó loas al dictador, fue estruendosamente silbada en su teatro». En la bajada se lee: «La adhesión de Lola Membrives a Franco y a Perón, reiteradamente manifestada por la actriz en los últimos años, determinaron al público que concurrió anoche al teatro Cómico, a exteriorizar su disconformidad con la tendencia antidemocrática de la artista». Como consecuencia de ello, «fue recibida con una silbatina y voces de repudio al mismo tiempo que algunos espectadores arrojaban al escenario productos de granja. Acto seguido, gran parte del público, después de dar vítores a la libertad, entonó el Himno Nacional». Aunque la actriz pretendió proseguir, con apoyo de la fuerza policial, la obra de Benavente que estrenaba en la ocasión, el público se retiró, al tiempo que le atribuía actitudes como la negación del fusilamiento de García Lorca por los franquistas (*Noticias Gráficas*, 7–x–55: p. 5).[43] Los asistentes destruyeron además los carteles con las imágenes de los actores ubicados en el vestíbulo del teatro (*La Prensa*,

[43] Sin embargo, Membrives había estrenado en Buenos Aires, con enorme éxito, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*, representadas durante la estadía de Lorca en Argentina en 1933–34, y siguió difundiendo su obra a lo largo de su extensa carrera teatral.

8–x–55: p. 6). Lola Membrives fue una fervorosa defensora del peronismo, gobierno que promocionaba ampliamente, sobre todo en sus frecuentes viajes al exterior[44] y el cual no dejaba de retribuir el apoyo recibido.[45]

Otro blanco del antiperonismo de esos días fue Tita Merello. El público le impidió actuar en la audición que llevaba a cabo en Radio Belgrano, el 30 de octubre a las 21, personificando el personaje llamado Chingola, que la prensa consigna como similar al que había interpretado en el film *Arrabalera*. Los asistentes que presenciaban la emisión en el estudio estaba en calma hasta que «prorrumpió en exclamaciones de repudio a Tita Merello cuando el locutor hacía la presentación de la actriz al comenzar la audición» (*Democracia*, 31–x–55: p. 2). El diario refiere el hecho y comenta que la artista, «como se sabe, está sospechada de vinculaciones y prebendas con el régimen depuesto, al que manifestó permanente adhesión, y lo de anoche no fue más que la cosecha de su siembra política de todos estos años. El público, que cada vez más acentúa su repulsa hacia quienes fueron obsecuentes instrumentos de la dictadura, le dijo anoche, de viva voz, en el auditorio de Radio Belgrano, el veredicto de su desagrado». Y concluye: «Tita Merello ya no canta "Chingola": el público le cerró el pico» (Ibid.).[46]

Similar suerte corrió Mariano Mores, según consigna el diario *Democracia*. En un espectáculo que se desarrollaba en Salto (Uruguay) al que asistían profesionales participantes del Congreso Médico Nacional del Litoral Uruguayo, ante la aparición de Mores el decano de la Facultad de Medicina de Montevideo se retiró de la sala «como expresión de repudio

---

[44] Véanse, entre muchas otras, sus declaraciones en *Democracia*, 9–IV–1951, p. 9 y 6–IV–54, p. 4.

[45] Su adhesión al peronismo fue temprana: ya en 1948 estaba en relación con la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón, a cuyo beneficio estrenó *La casa* (*Democracia*, 20–II–48, p. 11), pieza del dramaturgo falangista José Pemán, que dictaba entonces conferencias en Buenos Aires. Firmó la petición por la reelección de Perón en 1951 (Ibid., 26–IX–51, p. 1). Había conseguido influyentes espacios radiales, como el que ocupaba en la Red Privada de Emisoras, con un programa titulado *Yo pienso y digo lo que pienso*, en el cual intervino diariamente, desde el 2 de julio de 1951, Enrique Santos Discépolo (Ibid., 1–VII–51, p. 4). Pablo Sirvén informa que este programa se transmitía en cadena por la Red Argentina de Radiodifusión, de lunes a viernes a las 20,30. Sirvén, Pablo. *Perón y los medios de comunicación.* (Buenos Aires: Sudamericana, 2011 [edición corregida y actualizada, 1ª. 1984]), p. 182. El gobierno la había condecorado con una medalla oficial en julio de 1954 (*Democracia*, 6–IV–54, p. 4).

[46] En su autobiografía, Libertad Lamarque destaca sin embargo la solidaridad que recibió de parte de Tita Merello en momentos difíciles durante el peronismo, previos a su exilio. Lamarque, Libertad. *Libertad Lamarque. Autobiografía*. (Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile: Vergara, 1986), p. 308.

al artista que ganó nombradía y dinero al amparo de Raúl Apold», Subsecretario de Prensa y Difusión. Se retiraron otros y el público inició la rechifla; el músico intentó ponerle término con un «¡Viva la libertad!», sin éxito. Mores, que estaba en la capital uruguaya cuando se inició el golpe, formuló declaraciones en las que ensayaba presentarse como víctima del gobierno depuesto. Sin embargo, le habían facilitado todos los medios para realizar «sus experimentos». Mores «soñaba con ser el Gershwin argentino y Apold trató de convertirlo en Beethoven». El cronista titula su nota «No silban los tangos de Marianito, silban al autor» y agrega que los silbidos del público «sonaron más fuerte que el aporreado piano de Marianito Mores, y el autor de *Uno* y *El patio de la morocha* tuvo que abandonar el escenario» (*Democracia*, 26–x–55: p. 4).

La Comisión Nacional de Investigaciones que comienza a actuar inmediatamente después de la caída de Perón[47] divulga en la prensa información referida a famosos artistas extranjeros que visitaban el país y promocionaban en los medios los logros del gobierno.[48] El caso más notable fue el de Josephine Baker. A fines de octubre de 1952 había participado de un homenaje a artistas realizado por Raúl Apold, en el cual la bailarina, actriz y cantante hizo uso de la palabra, al igual que otros invitados, entre ellos, Cátulo Castillo, Lola Membrives y Alberto Vacarezza. El acto finalizó, como era habitual, con *Los muchachos peronistas* y *Evita capitana* (Id.). Días después, el 3 de noviembre, Baker se presentó en un recital en el Teatro Colón a beneficio del monumento a Eva Perón, proyecto que habría sido iniciativa suya (*Democracia*, 2–xi–52: p. 3). El 20 del mismo mes pronunció en el mismo sitio la conferencia *La antorcha. Conversación de mujer a mujer. Dedicada a Eva Perón*, publicada antes de finalizar el año.[49]

---

[47] Lo hizo según el Decreto Ley 479 del Poder Ejecutivo, del 7–X–55. El organismo produjo materiales bibliográficos consistentes en cinco tomos de *Memorias* y el más conocido *Libro Negro de la Segunda Tiranía*. Sobre estos materiales y las precauciones metodológicas para su uso en historiográfico véase Ferreira, Silvana, «Las comisiones investigadoras durante la 'Revolución Libertadora. Usos del archivo en la historiografía sobre peronismo y antiperonismo», Quinto Sol, Universidad Nacional de La Pampa, vol. 20, N° 3, 2016, versión online https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/991/1619, consulta 26–XI–2020

[48] Además de la Baker y conocidos artistas españoles como Concha Piquer o Miguel de Molina, a quienes Eva Perón ayudó personalmente, algunos de los elogios manifestados a la prensa en el último año del gobierno incluyen a Gina Lollobrigida (*Democracia*, 13–XII–54, p. 1), Alicia Alonso (Ibid., 4–XI–54, p. 4) y Ginger Rogers (Ibid., 14–III–55, p. 4).

[49] Baker, Joséphine. *La antorcha. Conversación de mujer a mujer. Dedicada a Eva Perón*. (Buenos Aires: s.e., 1952).

A principios de noviembre de 1955 se suceden notas referidas a sus actividades y relaciones en Buenos Aires, reveladas por la Comisión Nacional de Investigaciones. Una de ellas es la carta que le enviara a Perón el Ministro de Salud Pública, Dr. Ramón Carrillo, en la que se queja por el comportamiento de la Baker, entonces huésped oficial. *Noticias Gráficas* titula su artículo «La trajeron para hacer propaganda "justicialista" y al final les provocó tremendos problemas» y publica el facsímil del mensaje en cuestión. El Ministro afirma allí que ella, tratando de emular a Eva Perón, visitó hospitales, presentó quejas por el estado en que se encontraban, pidió ambulancias para regalar y maltrató al personal, acompañada por una claque que la rodeaba (*Noticias Gráficas*, 11–XI–55: p. 7; véase también *Democracia*, 12–XI–55: p. 3). Agrega que si la Baker sigue inspeccionando y quejándose terminará por sublevar al personal de los hospitales, donde «las células comunistas» pueden entrar en acción. Si el presidente no quiere sostenerla más, Carrillo le pide que se lo informe, en un párrafo desopilante: «le estaría tan agradecido que me lo expresara como si en su lugar me hubiera enviado una hermosa rubia, ya que con esta señora nos entenderemos con dificultades, que comenzaron el maldito día en que tuve la peregrina idea de decir que en Argentina no había problema de negros, ya que los únicos negros eran algunos ordenanzas del Congreso, ella y el suscripto» (*Clarín*, 12–XI–55: p. 6).[50]

El racismo velado o cruelmente explícito aparece en los diarios del momento. Baker trataba de salir de Canadá y fue arrestada por una acusación de fraude presentada por un empresario de New York. Fue liberada mediante el pago de una fianza pero debió quedarse en el país hasta que finalice la investigación. *Democracia* titula el suceso «Josefina también hace "cosa de negros" en Canadá: presa». Y prosigue «La famosa bailarina afrofrancesa está terminando el año como la mona. Sus dificultades de ahora no provienen de meter su ancha nariz en lo que no sabe, como hizo aquí, sino por cosas del liviano arte que practica». La relación con la política local se establece de esta manera: «ha de sentirse (…) desamparada, puesto que su amigo —el que está sentado al borde del Canal de Panamá mirando pasar los barcos— no se halla a su lado para ayudarla (…) porque en Canadá no es "huésped oficial" ni tiene a mano un ministro de su subido color café para desquitarse del mal rato que está pasando» (*Democracia*, 13–XI–55: p. 5).

Una de las muestras más evidentes de las represalias oficiales a artistas que habían colaborado con el peronismo fue la detención de Hugo del Carril a fines de octubre (*La Nación*, 24–X–55: p. 9), aunque la prensa no abunda en informaciones sobre estos hechos represivos.

---

[50] El Dr. Ramón Carrillo era afrodescendiente.

Instituciones, peticiones, balances

Los sucesos de setiembre tuvieron de inmediato amplia repercusión en la vida de las instituciones relacionadas con la música.

El nuevo titular de la Municipalidad de Buenos Aires, arquitecto Miguel Madero, emite un decreto que prohíbe la utilización del Teatro Colón «para la realización de toda actividad que no sea la que constituye su fin específico». En sus fundamentos, el decreto expresa que dicho teatro «durante los últimos tiempos ha sido utilizado para efectuar actos políticos, gremiales y de todo orden totalmente ajenos a la actividad propia del teatro». Establece que en adelante la sala será cedida sin cargo para personas o instituciones ajenas a las autoridades municipales para que realicen allí actividades teatrales o musicales (*Noticias Gráficas*, 10–x–55: p. 1).

Los órganos representativos de los músicos en actividad también reaccionaron ante el nuevo panorama político. Uno de los primeros fue la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), que había recibido importantes beneficios gremiales del gobierno anterior, al cual sus dirigentes más representativos eran, por otra parte, afines. Su vínculo fue haciéndose progresivamente más explícito; uno de los documentos más expresivos fue el apoyo a la reelección de Perón, manifestada en un pergamino fechado en julio de 1951, que le hacen llegar al General. En él, testimonian «su adhesión incondicional a una obra de gobierno que asegura la felicidad de la nación y de sus habitantes», por lo cual sostienen la candidatura de Perón para el período 1952–1958, «coincidiendo con el consenso público, jamás equivocado, cuando se trata de avalorar (sic) a los hombres que como usted, General, poseen el más puro sentido del idealismo, de la responsabilidad y de la justicia».[51] Lleva la firma de Cátulo G. Castillo, presidente, Julio De Caro, vicepresidente y José María Contursi, secretario. En octubre de 1955, Cátulo Castillo, que continuaba sus funciones al frente de la sociedad, realizó una reunión extraordinaria para fijar la posición del sector ante los hechos recientes. Los diarios publican lo que habrían sido sus expresiones: el movimiento triunfante ha «venido a demostrar al mundo la decadencia moral y material de un régimen totalitario, con su secuela de lesiones a los más sagrados principios del prestigio y del decoro argentino». Era necesario entonces «encauzar todas las actividades dentro de los postulados que SADAIC comparte con patriótico fervor» (*La Prensa*, 7–x–55: p. 6) para lo cual decide que presenten

[51] Facsímil reproducido en *SADAIC. Revista de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música*, 63, diciembre 1950– noviembre 1951, p. 13. Agradecemos a Leandro Donozo el acceso a su colección de esta revista.

la renuncia sus autoridades, la que será sometida a la consideración de una asamblea general extraordinaria convocada para el 22 de octubre, en vistas a nuevas elecciones el 7 de noviembre (Id.; *La Nación*, 10–x–55: p. 1). Por otra parte, en nota dirigida al Presidente Provisional, según lo refiere la prensa, la institución «declara su lealtad a las autoridades constituidas y expresa su anhelo de permanente colaboración en todo lo que contribuya a la pacificación y a la prosperidad de la gran familia argentina». Agrega que «al rendir su sentido homenaje a todos los caídos en la lucha por los ideales de la patria, de libertad o de reencuentro con la mutua comprensión y el respeto, reafirma su disciplina de institución de interés público y llega a las nuevas autoridades del país con su profunda adhesión y fervorosa esperanza de que la tranquilidad definitiva coloque a nuestra nación en el lugar a que tiene derecho por su historia» (*La Prensa*, 30–ix–55: p. 5).

El Sindicato de Músicos, que convoca asimismo a asamblea extraordinaria el 1 de noviembre (Ibid., 1–xi–55: p. 5), se vio pronto acusado por sectores que declaran haber sido víctimas de sus arbitrariedades. Entre ellos se destacan miembros de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), entidad que mantuvo tensiones constantes con el peronismo. Claudio Casano, integrante de la Orquesta del Teatro Colón y dirigente gremial, entrevistado por *Noticias Gráficas*, denuncia que el Sindicato de Músicos había obtenido la personería gremial con 40 socios, contra los 3.500 de la APO. El periódico reproduce un acta labrada en Mar del Plata en enero de 1950 en la cual se establecen sanciones a músicos no afiliados al Sindicato que actuaban allí, los cuales, para seguir trabajando, aceptan pagar una contribución a beneficio de la caja sindical, mandar telegramas colacionados de renuncia a la APO y afiliarse a aquella organización gremial. Se queja del privilegio que le habría acordado un funcionario de Radio del Estado a músicos extranjeros en perjuicio de lo locales. Casano presenta copia de notas dirigidas por autoridades del Sindicato de Músicos al presidente Perón en 1948 en las que se denuncia a músicos de la orquesta del Colón como «gente militante del bando contrario», lo que había ocurrido también con colegas de la Banda Municipal, Radio del Estado y Radio Municipal, considerados «elementos peligrosos y contrarios a la obra de gobierno». Reclama libertad total de trabajo y quiere saber cómo quedan las instituciones «que hicieron frente a la tiranía de Perón (…) en estos momentos en que una revolución, en la que se perdieron tantas vidas en holocausto a la libertad, abatió a quien fomentaba la corrupción, las torturas y la esclavitud» (*Noticias Gráficas*, 19–xi–55: p. 9).

La Asociación del Profesorado Orquestal, por su parte, en nota dirigida al General Lonardi, declara que su masa societaria «se regocija con el reencuentro de la patria en sus más nobles tradiciones», le hace llegar «su más calu-

rosa adhesión y le ofrece su colaboración en la consecución del patriótico y noble programa que se ha impuesto» (*La Nación*, 2–x–55: p. 2). Poco después solicita al Ministro de Comunicaciones, ingeniero Luis M. Ygartúa, la derogación de la medida por la que se dispuso la suspensión de las actividades de las diversas orquestas que actúan en Radio del Estado, para evitar la desocupación de los profesionales afectados y para que no se interrumpa su obra cultural (*La Prensa*, 7–x–55: p. 6). En una declaración pública la asociación pide la derogación de medidas que considera arbitrarias, como la que impide a los músicos de orquesta no afiliados a determinada institución el libre ejercicio de su profesión y exige la reposición en sus cargos de profesores separados «por causas ajenas al correcto desempeño de su profesión» (*La Nación*, 24–x–55: p. 1).

La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Carlos Cillario, inicia su ciclo de seis conciertos de primavera con la ejecución del Himno Nacional en homenaje a la Revolución (*Criterio*, 13–x–55: p. 749). En el mismo artículo, el periodista de la sección dedicada a la música hace votos para que «descartada toda posibilidad de reincidencia de aventuras tangueriles, "festivales" de homenaje y demás actividades incompatibles con su función específica, el prestigioso instrumento sea, también, puesto de una vez por todas, fuera del alcance de improvisadores, arribistas, aprendices sin posibilidades, gremialistas "sui generis" y demás calamidades más o menos "camoufladas" que han rondado y rondan en su derredor, sin dejar de invocar tales o cuales "protecciones" que no pocas veces no existen sino en la imaginación —o en la audacia— de tales personajes». Deposita luego su confianza en las nuevas autoridades y le acerca sus mejores deseos (Ibid.). El mismo crítico reseña luego los primeros conciertos de una serie programada por la Orquesta Sinfónica Municipal en el Colón, los domingos por la mañana. Su juicio reprobatorio del recital inicial lo lleva a afirmar que «lo sucedido en esa aciaga mañana fue, como tantas otras cosas registradas en la vida artística a lo largo de los "doce años de estrepitoso mal gusto", algo que esperamos, muy seriamente, no vuelva a suceder de ahora en adelante» (Ibid., 10–xi–55: p. 831).

Pero el panorama quizás más descarnado de la actividad orquestal de los años anteriores sea la que presenta Jorge Fontenla, una enumeración de «atropellos a la cultura musical» que merece ser citada *in extenso*. La promisoria creación de nuevos organismos sinfónicos

> [fue] paulatinamente cediendo ante la indiferencia e incapacidad de los altos funcionarios que los manejaban y así, en los últimos años, fueron entregados en diversas oportunidades a manifestaciones de directa política partidaria —oficia-

lista, por supuesto—, de degradante nivel artístico. Bastará recordar el vergonzoso festival de la UES[52] llevado a cabo en el Teatro Colón con la participación de la Orquesta Sinfónica del Estado, episodio que exigió grandes erogaciones para el Ministerio de Educación que lo auspició, mientras las expresiones de la música culta eran reducidas a su mínima expresión en virtud de las partidas exiguas destinadas a tal efecto; el triste espectáculo que ofreció nuestro mejor organismo sinfónico puesto en las manos de un conocido compositor y director de música popular, que en desmedidas pretensiones trató de llevar el tango a los dominios de la música sinfónica (cabe recordar que a uno de estos atentados hizo su única aparición a un concierto el presidente derrocado);[53] qué decir de aquellas accidentadas funciones que los elencos estables del Teatro Colón y la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires debieron realizar en plazas y parques públicos de la metrópoli, en locales totalmente inadecuados y ante auditorios muchas veces hostiles (…) o a la cantidad de actos políticos que interrumpieron las actividades normales de nuestro primer coliseo, convertido en un estadio populachero. (*Criterio*, 27–X–55: p. 791)

La interminable polémica, práctica e ideológica, sobre géneros cultos y populares y los espacios que les corresponden es una de las líneas argumentales sobre las que toma partido el cronista.

La Comisión Directiva de la Asociación Profesional de Concertistas, «de conformidad con la política gremial preconizada por el gobierno de la revolución» presenta su renuncia para dejar en libertad de acción a sus socios, quienes deberán convocar a elecciones. Mientras, continúan en sus cargos el Vicepresidente 1°, Antonio de Raco, y la Vicepresidenta 2°, Lía Cimaglia Espinosa (*La Prensa*, 13–X–55: p. 7). La Comisión Directiva aún en funciones, presidida por Brígida Frías de López Buchardo, responde a una acusación de afiliados referida a irregularidades que se habrían producido en actos

[52] La Unión de Estudiantes Secundarios, recordemos, fue una organización creada por Perón, dependiente del Ministerio de Educación, en 1953, dedicada a producir actividades recreativas y deportivas para jóvenes estudiantes. Fue muy cuestionada después de la caída del peronismo. Fontenla debe aludir aquí a la función señalada *supra*, nota 133.

[53] Se trata sin duda de Mariano Mores, uno de los compositores e intérpretes de tango que adhirieron al peronismo. En una entrevista realizada en 1993 Mores declara que fue Cátulo Castillo, con quien había compuesto temas como *El patio de la morocha* y *La calesita*, quien le hizo dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional. «Fue en el Teatro Cervantes y el entonces presidente Perón vino a la función. Le gustó el espectáculo y enseguida surgió la idea de llevar la orquesta a Europa con dos directores, uno de música clásica y otro de música popular. Ése iba a ser yo, pero a los veinte días le hicieron la revolución y se tuvo que ir» (*La Maga*, 5–V–1993, p. 13).

eleccionarios. Prefiere no contestar a la imputación de actitudes de «adulonería al régimen depuesto» que aquellos afiliados le endilgaran públicamente y sugiere, en cambio, «la conveniencia de indagar el grado de altivez y fervor democrático de que se vanaglorian los detractores en esta hora de liberación» (*La Nación*, 20–x–55: p. 7). Reacciona así a un documento dirigido a esa comisión en el que unos cien integrantes presentaron su renuncia indeclinable como asociados debido a supuestas anomalías ocurridas en las elecciones, incompatibilidad entre responsabilidades gremiales y pertenencia a sociedades de conciertos de algunos miembros, además de su adhesión «al régimen de opresión imperante antes del 16 de setiembre, exteriorizadas en medidas de carácter político ajenas a sus funciones» (*El Mundo*, 16–x–55: p. 4).

La Asociación Gremial de Artistas Líricos, con motivo de la designación de Cirilo Grassi Díaz como interventor del Teatro Colón, manda una nota al presidente, al vicepresidente y al intendente para apoyar esa medida, ya que «durante el régimen anterior y merced a la intromisión política en sus actividades, nuestro primer coliseo perdió su prestigio artístico y su rango internacional». Consideran que esa designación ha sido realmente un acierto de las autoridades, pues «su presencia constituye una garantía para la cultura artística del país» (*Noticias Gráficas*, 28–xi–55: p. 16).

El nivel general de la educación musical superior fue cuestionado con severidad: «el panorama actual es deplorable», se lee en *Criterio*. «Los establecimientos oficiales de enseñanza musical han descendido en su nivel artístico a profundidades lamentables y los jóvenes de las últimas generaciones han tenido que luchar no solo con las dificultades inherentes a su vocación, sino también contra la falta de idoneidad y competencia de muchos improvisados profesores y aún directores de estos institutos» (*Criterio*, 27–x–55: p. 790). Las instituciones dedicadas a estudios musicales aprovechan los movimientos que se registran en todas las áreas para hacer oír viejos reclamos.

El nuevo Ministro de Educación, Atilio Dell'Oro Maini, es el destinatario de varios mensajes generados en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. En el primero de ellos, alumnos de la casa manifiestan haber sufrido una intervención que dejó fuera a profesores de valía y solicitan al mismo tiempo que se modifique el plan de estudios aprobado en 1955 y se nombre a un interventor (*La Nación*, 10–x–55: p. 1). Días después un grupo de estudiantes, distinto del anterior, comunica que dirigió al mismo ministro un pedido que incluye la separación de la Sección Música de la de Arte Escénico, la elevación de la institución a rango universitario, la reestructuración de los programas de estudio, la revisión del cuerpo docente «a fin de restituir a éstos su jerarquía» y la no intervención del Conservatorio. Sobre este último punto, piden la confirmación de Antonio Cunil Cabanellas

—en ese momento subdirector— para la dirección de la futura Sección Arte Escénico y el llamado a concurso para la dirección de la Sección Música (*La Nación*, 24–x–55: p. 1). Mientras, el Centro de Egresados de la misma institución solicita al ministro que para el cargo de Director se priorice a un profesor titular o a un egresado del Conservatorio y que en el caso de constituirse un jurado, éste sea integrado por exdocentes (Ibid., 18–x–55: p. 2).

Los estudiantes del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla reclamaban contra la provisión de algunas cátedras y amenazaban con tomar el establecimiento, ante lo cual su director, Cátulo González Castillo, dispuso el cierre temporario del mismo. Frente a estos hechos, el Intendente Municipal Miguel Madero suspendió al mencionado director y nombró una comisión presidida por Pedro Sáenz para que tome provisionalmente a cargo la institución y disponga su reapertura (Ibid., 15–x–55: p. 2).

Movimientos comparables se observan simultáneamente en otras instituciones culturales, varias de ellas relacionadas en distintos momentos y de diversas formas con los músicos. En el campo de la plástica, los artistas piden la reincorporación Luis Falcini como director del Museo Municipal de Bellas Artes, cargo del que fue separado en 1943 (Ibid., 19–x–55: p. 2), y la de Héctor Basaldúa como director escenógrafo del Colón, lo que «será un acto de justicia y de desagravio al arte nacional» (Ibid., 14–x–55: p. 8). Los artistas plásticos denuncian al secretario general de su sindicato, el pintor Domingo Mazzone, quien se pone ahora a disposición de Lonardi como antes lo estuviera de Perón. Organizan un homenaje a Lino E. Spilimbergo, perseguido por miembros del sindicato durante el peronismo (*Noticias Gráficas*, 18–x–55: p. 8). Precisamente el Sindicato de Artistas Plásticos, en nota enviada al Presidente Provisional, reproducida en la prensa, «hace su pública su cabal identificación con el Gobierno Provisional de la Nación» e informa que había pedido y obtenido su desafiliación de la CGT en 1954 (*La Prensa*, 30–ix–55: p. 5). La Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) denuncia atropellos sufridos en el pasado reciente por sus autoridades no adictas al gobierno (*Noticias Gráficas*, 19–x–55: p. 6). Un conjunto de entidades compuesto por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), el Colegio Libre de Estudios Superiores, Ascua y Sur solicitan la designación de Borges en la dirección de la Biblioteca Nacional (*Democracia*, 9–x–55: p. 2), lo que ocurre pocos días después. Una delegación de la SADE, que había reanudado a principios de octubre sus actividades, interrumpidas por el gobierno anterior (*Noticias Gráficas*, 11–x–55: p. 5), representada por los escritores Cayetano Córdoba Iturburu, Arturo Capdevila, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Carlos Erro, Enrique Banchs, José Luis Lanuza,

Vicente Barbieri y José Luis Ríos Patrón se reúne con el presidente Lonardi para ofrecer su colaboración al nuevo gobierno (*Democracia*, 18–x–55: p. 2).

Al avanzar la Comisión Nacional de Investigaciones se dan a conocer documentos relacionados con el mundo musical. Como ejemplo, mencionemos la publicación del facsímil de un mensaje que enviara la Secretaría Privada de Presidencia de la Nación al Ministerio de Educación, en el cual comunica una delación de la señora Ana María Infante B., en la cual pide no sea recibido en el país el Coro de la Universidad de Chile porque su director, Mario Baeza, había manifestado su intención de no viajar a Argentina por «no estar de acuerdo con la obra de nuestro gobierno» (*Noticias Gráficas*, 22–x–55: p. 5).[54]

Reaperturas, disposiciones

En esos meses iniciales del nuevo período se produce la reapertura de medios periodísticos, por los que había pasado una parte significativa de la información sobre la vida musical argentina, y de instituciones con las cuales los músicos habían establecido vínculos artísticos e intelectuales, cuyas actividades habían sido afectadas, de diversa manera y contundencia, durante el gobierno anterior.[55]

En el ámbito de los periódicos se observa la reaparición del semanario *Qué*, suspendido ocho años antes (*Noticias Gráficas*, 24–xi–55: p. 4). Roberto Alemann, director del *Argentinisches Tageblatt*, medio que había sufrido seis clausuras y reducción de papel, elogia el importante editorial sobre la libertad de prensa publicado en *La Nación* (4–x–55: p. 2). Se reintegran sus dere-

[54] Otro ejemplo de la solidaridad de músicos chilenos con los sectores antiperonistas argentinos se puso de manifiesto, según los estudios de Germán Alburquerque, en la oposición del compositor Juan Orrego Salas a la invitación al Presidente Perón que le habían cursado escritores de ese país para que disertara en el marco del Congreso Continental de la Cultura, edición local de los Congresos por la Paz internacionales, a realizarse en Chile en 1953. «Orrego juzgaba el hecho como una deslealtad para con los colegas argentinos perseguidos por el gobierno peronista que incluso hería a un sector intelectual chileno en desacuerdo con las políticas del mandatario». Alburquerque, Germán F., *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2011), cap. II, versión online https://books.openedition.org/ariadnaediciones/236?lang=es (consulta 12–XI–2020).

[55] El Instituto Internacional de Prensa saluda al nuevo gobierno y pide, en nombre de sus 620 diarios y revistas adheridos en 30 países, que recuperen sus derechos los diarios clausurados, entre los que menciona *La Prensa* y *El Intransigente* de Salta (*Argentinisches Tageblatt*, 29–IX–55, p. 2).

chos a *La Prensa*, cuyo director, Alberto Gainza Paz, regresa de un exilio de cinco años (*Democracia*, 1–XII–55: p. 3) y se devuelve *La Vanguardia* a sus accionistas (Ibid., 2–XII–55: p. 2).

En el plano institucional, reanuda sus actividades el Colegio Libre de Estudios Superiores, prestigioso espacio cultural creado en 1930, que alojara desde sus comienzos cursos y conferencias sobre temas sociales, culturales y artísticas, incluidos los musicales, clausurado por decisiones gubernamentales en 1952. El acto de reapertura tuvo lugar el 19 de octubre, con discursos de Roberto Giusti y de José Luis Romero, flamante interventor de la Universidad de Buenos Aires (*Noticias Gráficas*, 20–X–55: p. 4). Reabre asimismo el Teatro IFT, centro creado por la comunidad judía que albergó una intensa actividad teatral y cultural, clausurado en 1952 (Ibid., 9–X–55: p. 14). Se otorga «vida plena» a las Academias Nacionales, institutos «prácticamente desmembrados por la disposición de la ley 14007 de 1950 y el decreto correspondiente 7.500 del 30 de setiembre de 1952», que permitieron al gobierno decidir sobre la integración de sus cuerpos académicos. Recuperarán a partir de enero de 1956 su autonomía institucional y financiera (*Democracia*, 3–XII–55: p. 3). La Sociedad Argentina de Escritores se pone nuevamente en funcionamiento, mediante un acto en el que disertan Borges, Francisco Romero y José Luis Lanuza (*Noticias Gráficas*, 11–X–55: p. 5).

Rápidamente se toman decisiones acerca de la reglamentación y funcionamiento de la actividad cultural. Así, la intervención de la Dirección General de Espectáculos Públicos propone una serie de medidas referidas a los repertorios teatrales y, en el campo musical, decide «apoyar la inclusión de un 50 por ciento de solistas argentinos, así como el mismo porcentaje de música argentina en la programación de conciertos», lo que deberá tenerse en cuenta en las leyes teatrales. Agrega que «el concierto popular debe ser una verdadera preocupación para esta dirección general y a ese efecto se pide la amplia colaboración de los gremios afectados» (*La Nación*, 6–X–55: p. 6) En realidad, los conciertos populares y la obligatoriedad de ese porcentaje de música argentina habían sido establecidos por el gobierno anterior, por lo cual no queda claro si su consideración en este marco significa un desconocimiento, una reafirmación o una extensión de la misma a los intérpretes y a los espacios teatrales y cinematográficos a los que está dedicada la mayor parte del comunicado oficial. Desde *Criterio* se analizan estas disposiciones. Se considera beneficioso para los músicos locales el porcentaje de solistas establecido, ya que en muchas ocasiones se privilegian extranjeros de escasos méritos, pero ello atenta tanto contra los principios democráticos que deben regir la actividad como con la dignidad de los músicos, al someterlos a una

imposición «degradante», además de obligar al público a escuchar una cuota reglamentaria de artistas que no le interesa (*Criterio*, 27–x–55: p. 790).

En años del peronismo los artistas de variedades —principalmente actores pero también músicos— habían conseguido que se dictamine la obligatoriedad de contratarlos para los «números vivos» en determinadas salas cinematográficas. Se afirma ahora que ese beneficio se había visto entorpecido por las conductas de Apold, quien, en connivencia con empresarios y sindicatos, decidía de manera arbitraria quiénes podían trabajar, y habría recibido incluso beneficios económicos por ello, por lo cual se decide investigar estas acciones (*Democracia*, 19–xi–55: p. 4).

La prensa registra también algunas medidas referidas a la música, dirigidas al plano educativo. Las autoridades de la provincia de Buenos Aires disponen suprimir el Cancionero Mínimo Escolar vigente. En adelante, solo se entonarán en las escuelas el Himno Nacional y las canciones patrióticas que integraron el Cancionero Escolar anterior a 1943, ya que algunas de las canciones del repertorio derogado «se refieren única y exclusivamente a temas de carácter político o de propaganda tendenciosa mediante la exaltación de determinadas figuras» (*La Nación*, 15–x–55: p. 3). El documento más específico sobre esta cuestión será, meses después, el Decreto Ley 4161, del 5 de marzo de 1956, firmado por el Presidente Pedro Eugenio Aramburu y el Ministro de Educación Atilio Dell'Oro Maini. En sus considerandos expresa que el Partido Peronista «se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana, para lo cual creó imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina, artículos y obras artísticas (…) objetos [que] tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo argentino, constituyen para éste una afrenta que es imprescindible borrar porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país», por lo cual se prohíbe la utilización de fotografías, retratos, esculturas de funcionarios peronistas, el escudo y la bandera peronista, el nombre del expresidente y sus parientes, así como todas las expresiones referidas al partido o al movimiento y las fechas conmemorativas del mismo. Aclara, en particular, que se considerará violatoria de las disposiciones del decreto la ejecución de «las composiciones musicales denominadas "Marcha de los muchachos peronistas" y "Evita capitana" o fragmentos de las mismas».[56]

[56] *Boletín Oficial de la República Argentina*, Año LXIV (Buenos Aires, 9–III–56), p. 1.

Algunas conclusiones

El golpe de setiembre dejó al descubierto divisiones y enfrentamientos que agitaron, en distintos registros y con diferente grado de visibilidad, la sociedad argentina de esos años: «Así como vastos sectores ciudadanos festejaban triunfantes el eufórico momento, destellando en muchos de ellos un ánimo revanchista que aunque irracional era en ciertos casos justificados, nadie dudaba que gran parte de ese mismo pueblo lloraba en silencio la caída del régimen peronista».[57]

Con un gobierno ya considerablemente exhausto, los primeros meses de la revolución no dejaban presagiar los sucesos que ocurrirían luego. Como afirma Alejandro Horowicz, el Ejército que derrocó a Perón era el que él mismo había construido; incluso el que derrocó a Lonardi era todavía el de Perón. En cambio, el que fusila en José León Suárez en junio de 1956 es otro: es ya el de la Libertadora.[58]

Si bien, «con otros protagonistas, La Plaza de Mayo se llena» (Ibid.: p. 148)(Figura 2), quienes asistieron a ese acto y a sus similares en todo el país no podían imaginar las derivas posteriores, con sus respectivas violencias y ajustes de cuentas que ciertamente muchos de los allí presentes condenarían. Esas plazas de setiembre representan la explosión inmediata de quienes sufrieron los excesos del gobierno, su abrumador aparato propagandístico, sus arbitrariedades y persecuciones, quienes expresan ahora, en el encuentro multitudinario a cielo abierto, esperanzas de cambio.[59]

---

[57] Rodríguez Lamas, D. *La Revolución Libertadora*…, p. 105.

[58] Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos*. (Buenos Aires: Legasa, 1985), pp. 144–145.

[59] Ese conjunto contiene variantes diversas del antiperonismo, que se irán definiendo rápidamente en fracciones que Spinelli (*Los vencedores vencidos*…., Segunda parte) clasifica en radicalizados, optimistas y tolerantes. Incluso numerosos antiguos peronistas, desencantados ante el desgaste del gobierno, pactan ahora con la nueva gestión. Tuvimos ocasión de observar en páginas precedentes algunos casos en el ámbito musical. En el mundo laboral, paralelamente a una resistencia que va a ir organizándose de manera paulatina, hubo quienes se adaptaron rápidamente a las nuevas circunstancias. Afirma Sebreli: «El 21 de setiembre, al día siguiente mismo de la caída de Perón, el secretario de la CGT peronista, Hugo Di Pietro, tomó contacto con las autoridades de la Junta Militar y exhortaba a los trabajadores a reanudar las tareas, contribuyendo al mantenimiento del orden. El 25 de setiembre una delegación de la CGT encabezada por Di Pietro dialogó en la Casa Rosada con el presidente Lonardi y al finalizar la misma los dirigentes sindicales hicieron un llamamiento a los trabajadores a fin de 'coadyuvar a la realización de los propósitos del gobierno'. Algunas manifestaciones y paros generales fueron enérgicamente desautorizados por los dirigentes». Sebreli, Juan José. *Los deseos imaginarios del peronismo*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2019 [1ª. 1983]), p. 225.

[60] Esta imagen apareció en los principales diarios el 24 de setiembre de 1955. Por cuestiones de calidad visual, reproducimos esta copia existente en el sitio https://es.wiki-

Figura 2. Buenos Aires, Plaza de Mayo, 23–IX–55.[62]

En el plano de las instituciones, la culminación del proceso puso en la escena pública las fuertes tensiones existentes entre diversas formaciones artísticas, culturales y educativas, así como entre actores sociales individuales al interior o fuera de las mismas, contenidas o disimuladas durante mucho tiempo por razones coyunturales, estratégicas o por el control gubernamental de las disidencias. Todo el edificio sociocultural vigente —también el musical— parece haberse desarmado repentinamente y dado inicio a un lento y desordenado proceso de reconstitución. Al revertirse el eje del poder se produjeron nuevas arbitrariedades, excesos, censuras y actos de venganza hacia quienes se identificaron con el peronismo. Es ese contexto el que emerge en las manifestaciones sonoras que estudiamos aquí.

A diferencia de otros momentos ricos en manifestaciones sonoro–musicales públicas, las contrafacta de músicas populares fueron ahora más escasas. También es limitada la producción de refranes, comparada con la profusión de los mismos en el comienzo de la década peronista, a menos que los registros disponibles sean cuantitativamente asimétricos. Es probable que en las comedias musicales paródicas que surgieron rápidamente después del golpe el repertorio de canciones haya sido prolífico, pero de ellas solo contamos con algunos títulos mencionados en la publicidad perio-

pedia.org/wiki/Archivo:Multitud_reuinada_en_Plaza_de_Mayo_para_laasunci%C3%B3nde_Lonardi.png

dística de los espectáculos. Hay que tener en cuenta, además, que este proceso en si fue relativamente veloz en relación con el de la prolongada campaña electoral del '45–'46, por lo cual el tiempo de producción de materiales también se redujo. De las marchas que nos han llegado, compuestas en esos meses, *Quiero una muerte argentina* no parece haber sido masivamente asumida en las manifestaciones de setiembre y tuvo vigencia solo durante algunos años.[61] Las grabaciones de esta pieza, así como de *Córdoba la heroica*, quedan como testimonio del momento, reivindicadas esporádicamente en sitios electrónicos, sin circulación efectiva en la vida social, a diferencia del emblema musical justicialista, *Los muchachos peronistas*: destino de los materiales musicales que ponen en sonido las vicisitudes históricas alternadas entre vencedores y vencidos.[62]

Un sonido recurrente en esos días fue el de las campanas. De los múltiples y con frecuencia opuestos sentidos que adquiere ese tañir, los prevalentes aquí son los relacionados con el júbilo manifestado por las concentraciones, cuyo ímpetu las campanas enfatizan y también con la afirmación de la Iglesia, que activó importantes zonas ideológicas y operativas del movimiento, materializadas en proclamas, afiches, estandartes.

Conclusiones. Los pueblos del himno

La música que acompañó este proceso apeló a repertorios tanto efímeros como persistentes. Entre estos últimos, aunque las marchas militares tradicionales constituyeron parte significativa de la columna sonora en las manifestaciones de esos meses, fue una vez más, como en los comienzos de la década peronista, el Himno Nacional, culminación de un crescendo emo-

[61] Simetrías: igual suerte corrió la marcha *4 de junio*, compuesta en 1943 por Francisco y Blas Lomuto, referida al golpe militar del que surgiera el peronismo, dos hechos musicales suscitados por golpes de estado que enmarcan el periplo histórico del peronismo clásico.

[62] Sobre el registro historiográfico general de esta dialéctica recordamos las reflexiones de Koselleck, referidas a procesos de largo aliento, que extrapolamos a nuestro objeto de estudio: «Se dice que la historia está hecha por los vencedores a corto plazo, que ellos podrían eventualmente mantenerla en plazos medios pero no podrían en ningún caso dominarla sobre largos plazos (…); se concentra en las series de hechos que, gracias a sus propios éxitos, le han dado la victoria (…) A corto plazo, puede darse que la historia sea hecha por los vencedores, pero a largo plazo los beneficios históricos de conocimiento provienen de los vencidos, [lo cual] no nos autoriza sin embargo a extraer la conclusión inversa que consistiría en decir que toda historia escrita por los vencidos es más fructífera» (Koselleck, Reinhardt. *L'expérience de l'histoire*. (Paris: Seuil/Gallimard, 1997), p. 238).

cional, el que concentró la mayor potencia simbólica y expresiva en el despliegue de las multitudes. Entonado por coros espontáneos e improvisados, ejecutado por bandas militares, programado en actos institucionales, circuló profusamente desde las calles, plazas, avenidas y aeropuertos hasta las salas de espectáculos y el Teatro Colón.

En la entonación de los himnos numerosos autores destacan el sentimiento de pertenencia y cohesión social que provoca el canto colectivo: «el análisis de los usos de los dispositivos musicales permite identificar ciertos procedimientos a través de los cuales la "pertenencia" de los individuos a un grupo en movimiento puede efectivamente experimentarse y afirmarse (…) El hecho de cantar juntos materializa muy sensiblemente la determinación de un grupo de actuar de manera coordinada».[63]

Otro elemento considerado sustancial en la ejecución de los himnos es el unísono. Desde un punto de vista fenoménico, en la performance multitudinaria se escucha una razonable coordinación rítmica, pero la línea melódica se encuentra espesada por superposiciones imprevisibles de alturas, especie de heterofonía rítmicamente coordinada. Esto no impide, sin embargo, que se lo perciba simbólicamente como unísono, sobre todo por la sincronía del texto que se canta. Así, «es la música y el sentido declarado en palabras lo que se conjuga para proporcionar los poderosos sentimientos unisonantes de carácter nacional».[64] En efecto, «coristas e instrumentistas tocando lo mismo al mismo tiempo ilustrarían la unidad de la nación. El oyente sería llevado a unir su voz al conjunto. El unísono sería así la forma más evidente de nacionalismo musical».[65] Como afirma Philip Bohlman, «el coro al mismo tiempo envuelve y encarna a la nación, dando voz a todos sus ciudadanos y armonizando esas voces en una emblemática unisonalidad.[66] Los himnos nacionales «inscribe[n] no solamente

---

[63] Traïni, Christophe. *La musique en colère*. (Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2008), pp. 24–25.

[64] Kelen, Christopher. *Anthem Quality. National Song: A Theorethical Survey.* (Bristol and Chicago: Intellect, 2015), p. 38.

[65] Francfort, Didier. *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870–1914*. (Paris: Hachette, 2004), p. 272.

[66] Bohlman, Philip. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. (Santa Barbara, California; Denver, Colorado; Oxford, England: ABC/CLIO, 2004), p. 96. En realidad, la idea del unísono como metáfora de un vínculo social, que puede ser de diferente naturaleza, obviamente no es nueva. Un ejemplo relevante en Sociología se encuentra en Durkheim: «un sentimiento colectivo, que estalla en una asamblea, no expresa simplemente lo que había en común entre todos los sentimientos individuales. Es algo completamente diferente (…) Es la resultante de la vida común, un producto de acciones y reacciones que se entablan entre las conciencias individuales (…) Si todos los corazones

en la lengua, sino en sus competencias poéticas, en el ritmo y en la propia métrica, la pretendida unidad de ese invento moderno llamado *estado–nación*» en esa «trama textual».[67]

Poco después de los hechos del '55, Martínez Estrada, en su *¿Qué es esto? Catilinaria,* pese a sus airadas diatribas contra el peronismo, intenta una visión integradora de la comunidad local y reconoce que todos son «el pueblo argentino, el pueblo del himno».[68] Sin embargo, así como la flexión del concepto de «Pueblo» instalado por el peronismo introdujo una neta división de aguas en la sociedad argentina,[69] los usos del himno remiten también a distintas concepciones del término. En consecuencia, esos usos asumen versiones antagónicas de la historia, interpelan a audiencias distintas, a conciencias y sensibilidades que cantan y escuchan desde convicciones ideológicas opuestas, que buscan ser representadas por la canción y que compiten por hegemonizar a través de ella la lectura política del presente de la nación. Las «emociones públicas» que se expresan también en los himnos nacionales, si bien pueden tener «como objeto la nación, los objetivos de la nación, las instituciones y los dirigentes de éstas [y] pueden imprimir a la lucha por alcanzar esos objetivos un vigor y una hondura nuevos (…) también pueden hacer descarrilar esa lucha, introduciendo o reforzando divisiones, jerarquías y formas diversas de desatención».[70] El Himno se inscribe así en siste-

---

vibran al unísono, no es a causa de una concordancia espontánea y preestablecida; es que una misma fuerza los mueve en el mismo sentido». Durkheim, Émile. *Les regles de la méthode sociologique*. (Paris: Alcan, 1895), p. 15).

[67] Grüner, Eduardo. «Prólogo. Sobre el estado–bifurcación y otras perplejidades dialogantes», en Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakvraty. *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política, pertenencia* (Buenos Aires, Alcan, 1985), p. 15.

[68] Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto?: Catilinaria*. (Buenos Aires: Lautaro, 1956), p. 31.

[69] En la exposición del Segundo Plan Quinquenal en la Cámara de Diputados de la Nación, el 1 de diciembre de 1952, el Ministro de Asuntos Técnicos, Raúl Mendé, indica que, por expresa decisión del General Perón, el mensaje se dirige al Pueblo, con mayúsculas, y agrega «tenemos el derecho a escribir Pueblo con mayúscula, interpretando ese deseo del general Perón, porque en estos momentos de la Historia nosotros representamos la aurora del día de los pueblos (…) y porque nosotros representamos el único Pueblo libre, justo y soberano de la tierra». *Segundo Plan Quinquenal de la Nación: plan general de Gobierno 1953–1957*. (Buenos Aires: Secretaría de Prensa y Difusión, 1955), pp. 23–24. Si ese «nosotros» es el pueblo peronista, como lo indica el contexto discursivo, la foto de la Plaza de Mayo colmada en la asunción de Lonardi que publica el *Argentinisches Tageblatt* (24–IX–55, p. 1) propone otra perspectiva: lleva como pie de imagen «Das ist das Volk!» (Este es el Pueblo!).

[70] Nussbaum, Martha. *Las emociones políticas. ¿Porqué el amor es importante para la justicia?* (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2014), pp 14–15.

mas narrativos paralelos y articulados, consolidados en el transcurso de los diez años transcurridos desde aquel 1945.

En los actos del peronismo, a partir de la aparición y adopción de la marcha partidaria *Los muchachos peronistas*, «himno nacional no oficial» o canción–marcha con «cualidad de himno»,[71] la canción nacional estuvo indisolublemente ligada a ella, en un sintagma estructuralmente bipartito, Himno–Marcha peronista, siempre en ese orden.[72] Esta configuración Nación–Líder proyecta una unidad de sentido; dicho esquemáticamente, la Patria Peronista, condensación musical del «Perón es la Patria, Perón es todo» proclamado por María Eva Duarte.[73]

A lo largo de los años peronistas, el Himno cantado por los opositores funcionó por el contrario como desafío al poder vigente.[74] Su significativa reiteración en los hechos del '55 constituyó una afirmación de esa larga historia. Ya sea por falta de un líder y de un símbolo musical comparables a los del adversario, por la necesidad de una expresión musical suprapartidaria[75] o bien porque el Himno colmaba en si mismo las necesidades expresivas del sector, éste se erigió en el único emblema enarbolado por las muchedumbres antiperonistas en 1955. Como en las jornadas del '45, analizadas en el primer capítulo de este volumen, el Himno condensó para este colectivo, también ahora, ideales e imaginarios históricos de libertad, presentes también en refranes y otros materiales sonoros que lo rodearon en las manifestaciones colectivas. Podría conjeturarse que en esta confrontación musical de sentidos el Himno de las manifestaciones del '55 privilegió

---

[71] Tomamos estas categorías de Bohlman, Ph. *The Music of European…*, p. 150.

[72] Es decir, desde una identidad considerada común a la identidad particular, partidaria, en orden opuesto a otras manifestaciones internacionales del pasado inmediato, como las ceremonias del gobierno de Vichy, en Francia, en las que *La Marseillaise* culminaba la secuencia musical iniciada por las canciones dedicadas a Pétain, la más significativa de las cuales fue *Nous voilà, Maréchal*. Domptier, Nathalie. *Vichy à travers chants*. (Paris: Nathan, 1996), p. 112.

[73] Discurso del 22 de agosto de 1951. Eva Perón, *Mensajes y discursos*, Buenos Aires: Fundación pro Universidad de la Producción y del Trabajo, 1999, citado en Finchelstein, Federico. *Del fascismo al populismo en la historia*. (Buenos Aires: Taurus, 2018), p. 194.

[74] La invitación a unirse al coro y «la reiteración continua de un himno en múltiples ocasiones responden a la exigencia de 'hacer número' y de encarnar un grupo suficientemente extenso para poder desafiar al poder en ejercicio» (Traïni, Ch., *La musique…*, pp. 26–27).

[75] Las disponibles en el arco político que integraban diferentes partidos eran básicamente la *Marcha Radical* y *La Internacional*. La *Marcha de la Constitución y de la Libertad*, en sus dos versiones, que entonara la oposición al laborismo en 1945 tuvo muy escasa repercusión en su momento y ninguna en las prácticas sociales sucesivas del sector. Véase el primer capítulo de este libro.

el asociado a las tradiciones fuertes de la República, tal como ese conjunto inorgánico de independientes, conservadores, liberales, católicos y socialistas unidos por su oposición al peronismo la entendieron en la densidad del pasado, lejano y reciente. A las críticas a su paradójica celebración de un golpe de estado contra un gobierno democráticamente electo, respondieron en distintos medios que esas tradiciones se habían visto degradadas en la práctica política efectiva.

La unisonalidad del Himno entonado, en una sociedad profunda y durablemente fragmentada desde los comienzos de la década peronista, se encuentra entonces lejos de cualquier pretensión de unanimidad como la que el peronismo impuso durante su ejercicio del poder al proyectar su doctrina como representación totalizadora y obligada de la sociedad argentina, ilusión que las plazas de setiembre desmienten.[76] Por el contrario, se trata de una unisonalidad parcializada —valga el oxímoron—, operante en el interior de cada grupo antagónico, cuya identidad refuerza.

Con respecto a la dimensión política que poseen o adquieren determinadas músicas, Hanns–Werner Heister afirma que «no es el material sonoro o el texto verbal, sino más bien la configuración específica de los recursos lingüísticos, incluida la constelación de texto musical, proceso musical y contexto histórico general, es decir, un conjunto de relaciones y circunstancias lo que determina la esencia de esta música».[77] Observamos, además —y esto vale para el caso estudiado aquí—, que la identidad sonora de un grupo no se establece solo a partir del uso de repertorios específicos, distintos de los del adversario, sino también mediante el silenciamiento de las expresiones de éste por la censura o bien a través del recurso de investir de significados divergentes un archivo común. Así, a partir de una misma materia, se despliegan sentidos altamente diferenciados en la conciencia política, la praxis social y la emocionalidad individual y colectiva.

---

[76] La génesis de la idea de consenso en el pensamiento de Perón como «unidad espiritual», «unidad de doctrina», «marco mental colectivo» y su puesta en acción ha sido estudiada en el volumen fundamental de Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1993), especialmente capítulo 2, «Perón y el problema del consenso», pp. 42–71.

[77] Heister, Hanns–Werner. «Politische Musik», *en* Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. VII: 1661–1682. (Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenteiter, 1997), p. 1678.

Segunda parte

Textualidades

1. La música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (1949)

El Primer Congreso Nacional de Filosofía que tuvo lugar en Mendoza entre el 30 de marzo y el 9 de abril de 1949 constituye uno de los acontecimientos intelectuales más relevantes del primer peronismo, como puede comprobarse por la lista de sus prestigiosos participantes, en las actas del mismo —cuya publicación estuvo al cuidado de Luis Juan Guerrero, secretario de actas, un año después—,[1] en reseñas contemporáneas[2] y en los estudios e interpretaciones actuales del hecho.[3] Asistieron pensadores como Hans Georg Gada-

[1] *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, tres tomos. (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950).

[2] Una de las más significativas, por el papel relevante que cupo a su autor en la organización del congreso, es la de Derisi, Octavio. «Primer Congreso Nacional de Filosofía». *Sapientia. Revista tomista de filosofía*. (La Plata–Buenos Aires, 2º. Semestre 1949), 12, pp. 168–179.

[3] Entre ellas, consultamos para este trabajo las siguientes: David, Guillermo. *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004), esp. pp. 201–210; Klappenbach, Hugo. «Filosofía y política en el Primer Congreso Argentino de Filosofía». *Fundamentos en Humanidades* (San Luis: Universidad Nacional de San Luis), 1, 2000, pp. 22–38; Ruvituso, Clara. *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946–1955)*. (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2015), cap. 3, pp. 152–211; Belloro, Lucía A. «El 1er. Congreso Nacional de Filosofía ¿un momento fundacional de las prácticas filosóficas en Argentina?» *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 34 (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2017), pp. 115–139; Vázquez, Santiago H. «Debates en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949): a propósito de la

mer, Eugen Fink, Nicola Abbagnano, Wilhelm Szilasi o Karl Löwith, mientras enviaron sus trabajos Martin Heidegger, Nicolai Hartmann, Benedetto Croce, Karl Jaspers, Jean Hyppolite, Gabriel Marcel, Bertrand Russel, Ludwig Klages, Raymond Bayer o Galvano Della Volpe, entre los nombres más conocidos de un elenco compuesto por más de 170 participantes. Estuvo presente un conjunto numeroso y muy significativo de filósofos argentinos de diversas orientaciones teóricas, y latinoamericanos como José Vasconcelos o Alberto Wagner de Reyna.

La documentación y la bibliografía existentes revelan las tensiones suscitadas desde los comienzos de la organización del congreso entre, básicamente, el neotomismo y el existencialismo en sus distintas vertientes, cuyos representantes más visibles y activos en el país fueron el filósofo y sacerdote Octavio Derisi, y Carlos Astrada, respectivamente. El primero había participado de la fundación, un año antes, de la Sociedad Tomista Argentina; el segundo, luego de sus estudios con Heidegger, era uno de los propulsores del existencialismo en Argentina; sus libros recientes teorizaban sobre esas bases las posibilidades históricas de una identidad argentina y lo acercaban manifiestamente al movimiento liderado por Perón.[4] Precisamente el presidente argentino fue quien pronunció el discurso de cierre del congreso. Su conferencia «La comunidad organizada» se constituyó entonces en una pieza clave para la comprensión ideológica y política del momento.

Las sesiones dedicadas a Estética tuvieron lugar el 2 de abril. Participaron veinte especialistas de distinta proveniencia, entre los cuales dos argentinos a cuyas presentaciones nos dedicamos aquí. Luis Juan Guerrero, titular de la cátedra de Estética en la Universidad de Buenos Aires,[5] expuso sus

---

compatibilidad entre existencialismo y teísmo». *Universum*, vol. 33, N° 2 (Universidad de Talca, 2018), pp. 235–264.

[4] Establecimos posibles diálogos entre *El mito gaucho* (1948), un texto paradigmático de Astrada y obras musicales de esos años: Corrado, Omar. «Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo», en Ramos López, Pilar (ed.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970), España, Argentina, Cuba, México.* Logroño (España), Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301–316, y «Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo», en *Revista Argentina de Musicología*, 19, 2018, pp. 105–141. Ambos textos, con agunas modificaciones, se incluyen en este volumen.

[5] Guerrero, identificado con el grupo de Alejandro Korn, había sido «separado» de su cátedra en la Universidad Nacional de La Plata por la intervención en 1946. Fue Astrada, estudiante en Alemania en la misma época que Guerrero, quien habría intercedido para que, a pesar del antecedente platense, no lo dejaran cesante también en la Universidad de Buenos Aires, donde estuvo al frente de la cátedra de Estética. Véase Ibarlucía, Ricardo.

investigaciones en la ponencia «Torso de la vida estética actual», que había sido precedida por una intervención suya en la sesión plenaria del día anterior, «Escenas de la vida estética»: contribuciones fundamentales que anticipan los desarrollos que presentará luego en su *Estética operatoria en sus tres direcciones*.[6] En aquellos textos refiere solo tangencialmente a la música, y dada la radicación de sus ideas en una ontología fenomenológica y existencial de considerable abstracción y generalidad[7] sería un desatino trasladar esa densidad de pensamiento a una estética aplicada o intentar interpretarlo desde el plano concreto de la estética de la música: implicaría una mengua drástica de la potencia especulativa de su obra, lo que otra parte requeriría competencias disciplinares específicas. No obstante, señalemos al menos algunos puntos fundamentales sobre los que estimamos merecería detenerse la reflexión sobre la música, que acercaremos en este caso a la producción argentina de la época. La mayor parte de ellos se encuentra en «Torso de la vida estética actual».

Uno de esos aspectos es el de la tradición y su relación con la obra de arte, que Guerrero examina en su trayectoria histórica, desde la funcionalidad que esta última cumplía ligada al culto y al vínculo social en cuyo cauce se definía su valor estético y comunicativo hasta su desprendimiento en un proceso de creciente individualismo y autonomía, iniciado con la instauración de la mentalidad burguesa. Esta dimensión histórica desde luego no es original y constituye solo un punto de referencia en la argumentación de Guerrero. De hecho, es ese recorrido el que organiza las importantes con-

---

«Luis Juan Guerrero. El filósofo ignorado», en Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Las cuarenta / Biblioteca Nacional de la República Argentina, UNSAM, 2008, pp. 9–93, pp. 52–53. Véase también Ruvituso, C. *Diálogos existenciales…*, pp. 99–100. A diferencia de Astrada, en la obra de Guerrero no hay rastros, hasta donde llega nuestro conocimiento, de adhesión explícita al peronismo; tampoco de oposición, lo que habría sido incompatible con la docencia en universidades públicas en ese momento.

[6] Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol I, *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* (Buenos Aires: Losada, 1956); vol. II, *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas* (Buenos Aires: Losada, 1956); vol III, *Promoción y requerimiento de las potencias artísticas*, edición póstuma al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (Buenos Aires: Losada, 1967). Se reeditó el primero de dichos tomos en 2008, según referencias que figuran en la nota anterior.

[7] Para Guerrero, la investigación estética comienza con un «*análisis fenomenológico*, pero que no se mueve en el plano de la conciencia en general, sino en el plano de la vida humana en sus posibilidades de realización en un mundo posible (…) Se convierte paulatinamente en un *análisis metafísico*, en el plano de una posición filosófica total». Guerrero, Luis Juan, «Torso de la vida estética actual», *Actas…*, tomo III, pp.1466–1474, pp. 1466–1467.

tribuciones historiográficas contemporáneas de musicólogos austro–alemanes emigrados en Argentina como Erwin Leuchter, en obras como *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente*.[8] El filósofo constata que hoy, la pérdida de funcionalidad ha hecho que objetos neutrales «penentr[en] en la obra artística por una arbitraria "voluntad de forma"». Así, «la pura forma [implica] una disminución axiológica de la realidad y una correlativa elevación del poder individual de "creación de valores"».[9] Emancipada, convertida en «sistema racional de signos»,[10] y «destruido el nimbo de tradición que antes la rodeaba, es el puro correlato objetivo de una representación subjetiva».[11] El resultado es, en el plano estético, la consolidación del objetivismo, opuesto al subjetivismo romántico y sus secuelas, el surrealismo y el existencialismo.

Sin embargo, el cuestionamiento del objetivismo contemporáneo no implica, como podría conjeturarse, una celebración nostálgica o esencialista del pasado. Por el contrario, Guerrero observa que

> Pueden también las artistas, y más aún los aficionados, proponer un regreso a «modelos naturales» o «condiciones originarias»: desde el hipertrofiado culto del Folklore hasta las manifestaciones más variadas del Primitivismo exótico y desde el empleo de cualquier temática pretérita, en un intento de superación de los ritmos actuales, hasta el descubrimiento de un «último destino» del arte. En todos esos casos se pretende configurar un material extraordinariamente diferenciado (…) por medio de formas estáticas o, por lo menos, extrínsecas al complejo proceso histórico de diferenciaciones y mutuas oposiciones. Por eso, aunque bien intencionadas, también fracasan estas soluciones (…). Ellas terminaron encerrarse en esas cámaras vacías que hoy se expenden, para consuelo de inocente, con los rótulos de «Naturaleza», «Comunidad», «Reino de valores» y demás «Modelos eternos» de toda índole.[12]

---

[8] Leuchter, Erwin. *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946). Estudiamos estos temas en Corrado, Omar. «Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro–alemanes». *Música e Investigación*, 25–26. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2017–2018), pp. 127–158, ahora en este volumen.

[9] Guerrero, Juan Luis. «Torso de la vida estética actual». *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950), vol. III, p. 1472.

[10] Ibid., p. 1470.

[11] Ibid., p. 1473.

[12] Guerrero, L. J. «Torso…», p. 1469.

Para el mundo musical argentino del momento, afirmaciones de este tenor contradicen valores sostenidos por influyentes sectores conservadores de la cultura oficial, quienes promueven la necesidad de recostarse en el folklore, las tradiciones locales compartidas y naturalizadas como sustancia para la consolidación de una música nacional. En este sentido, las consideraciones de Guerrero resultan más afines, por el contrario, a las aperturas modernizadoras iniciadas a fines de los años 20, mantenidas por formaciones independientes en los años siguientes y retomadas por la parcialmente renovada gestión cultural del peronismo, a partir de los primeros años 50. A esa órbita adscribe asimismo un pensamiento que, sin reducir el peso de la historicidad de los hechos artísticos, otorga un espacio relevante a la autonomía de la materia y de los procesos formales específicos a través de los cuales se concreta la imaginación artística. De este modo,

> la obra no se inscribe solamente en la determinación particular del hombre, es decir, en una época histórica y una cultura local, sino también en la determinación particular de una «materia» específica: la sonoridad propia de cada instrumento musical, la gama acústica y significativa a la vez de toda exposición lingüística, el bronce y el mármol, los volúmenes y los colores. Esa «materia estética» es resistencia y apoyo a la vez. Componer: poner juntos, en una actividad creadora, los materiales de la propia existencia y los materiales del mundo, el material sensible específico, propio de cada dominio particular del arte, con el material significativo de la imaginación.[13]

Anticipando desarrollos de lo que se perfilará luego como teoría de la recepción, Guerrero descarta la idea de obra que, encapsulada en sus condiciones de producción, impondría una verdad única a la cual debería acceder la posteridad, ya que

> el texto de una obra pretérita no puede ser nunca el objeto de una intuición que capte su «esencia» para siempre, sino más bien *un lenguaje cifrado,* que revela aspectos muy diferentes a los hombres de distintas épocas que, gozándola, la re–crean, es decir que, penetrando en sus pliegues secretos, la re–interpretan en su escondido mensaje.[14]

---

[13] Guerrero, Luis Juan. «Escenas de la vida estética», en *Actas…*, tomo 1, pp. 221–241, p. 239.

[14] Guerrero, L. J. «Torso…», p. 1470.

Aun a riesgo de forzar la extrapolación, podría considerarse a la luz de estas afirmaciones el vínculo que numerosos compositores argentinos renovadores establecieron con la historia de la música no solo en una tradicional actitud general de contemplación estética y de estudio de su propio arte, sino como reserva operativa de materiales y procedimientos disponibles a «descifrar», deconstruir y reformular mediante procesos intertextuales hiperconcientes en sus nuevas obras, arco de bóveda del neoclasicismo de impronta stravinskyana al que adhirieron desde fines de los años 20.

Prosiguiendo la especulación en esta delicada cornisa, cabría desarrollar las eventuales correlaciones entre las consideraciones de Guerrero sobre el fragmento como marca del arte contemporáneo y los procedimientos de ruptura y montaje de «*objets trouvés*» ejercitados por la estética musical neoclásica en sus manifestaciones más radicales. En su *Estética operatoria* Guerrero no aborda específicamente este segmento de la producción musical contemporánea. Sus referencias musicales a grandes autores del pasado, encabezadas por Beethoven, son casi siempre laterales y mediadas por textos de otros autores como Betina Brentano, Goethe, Sartre y Dufrenne. En cuanto al siglo XX, hay menciones escuetas a Debussy, Ravel, Falla, Prokoffief y Berg. Schoenberg merece una consideración privilegiada por su dimensión conceptual y su situación estratégica, en las páginas finales de su inconcluso volumen III, a *Un sobreviviente de Varsovia*. Esa aparición del autor vienés se anticipa además en páginas previas (190 y 202, esta última con referencia a Adorno). Guerrero habría conocido esa obra de Schoenberg, según indica Ibarlucía, precisamente por escritos de Adorno a los que tuvo acceso.[15] *Un sobreviviente de Varsovia* se había estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Cervantes, el 23 de agosto de 1954, a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Carlos Cillario con el barítono Ángel Mattiello y el Coro Esloveno Gallus preparado por Julio Savelli (*La Nación*, 24–VIII–1954, p. 4). La que sería, hasta donde llega nuestro conocimiento, la primera grabación de la obra fue realizada en 1953, cinco años después de su estreno absoluto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Viena, con Hans Jaray como narrador y el Coro de Cámara de la Academia de Viena (Columbia Masterwork, M 4664), por lo cual resulta fácticamente posible que Guerrero haya tenido acceso o al menos conocimiento de la obra también por estas vías.

---

[15] Ibarlucía, Ricardo. «Estudio preliminar, edición, notas y apéndice» en Guerrero, Luis Juan. «Panorama de la estética clásico–romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales». *Eadem Utraque Europa*, año 11, N° 16, agosto 2015, pp. 151–176, pp. 172–73.

La solitaria ponencia dedicada a la música fue la realizada por Mario García Acevedo, «Estética musical y comunidad argentina»,[16] presentada en la sesión del sábado 2 de abril. La declinación local que formula la segunda parte del título es una marca diferenciadora en el conjunto de presentaciones e inscribe además un término, «comunidad», de particulares resonancias en el clima ideológico del momento.[17] García Acevedo se había graduado como Doctor en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires en 1947, con la tesis *Espacio y tiempo en la música*, la que hasta donde nos consta permanece inédita. Había nacido en 1926;[18] estaba en consecuencia en torno a sus 23 años en la fecha de realización del congreso. Ignoramos las razones de su inclusión y los mecanismos de aceptación de trabajos para el evento. Quizás haya sido alumno de Guerrero y además uno de los pocos casos de estudiantes dedicados a la estética de la música. Su postura en defensa de una música nacional manifestada en publicaciones previas pudo haberlo asimismo favorecido en el contexto general de la época.

En efecto, en sendos artículos publicados en 1946 en *Balcón*, revista de la derecha católica, García Acevedo promovía una música culta argentina basada en el folklore, que debe conocerse por métodos científicos, tratado «con cuantos recursos le proporcione la técnica», ya que

> el músico popular dispone de parvos recursos para su exteriorización y desde luego para todo ulterior desenvolvimiento. Es entonces el músico culto quien puede aprovechar la base proporcionada por ritmos y giros melódicos y enriquecer la faz armónica e instrumental sin llegar por ello a deformar el contenido peculiar de lo criollo.

Pese a que existen, aclara, algunas obras que lograron ya esta conjunción, «la inmensa mayoría de las composiciones llamadas de inspiración folklórica no contienen sino meras alusiones, referencias a veces lejanas con lo nues-

---

[16] García Acevedo, Mario, «Estética musical y comunidad argentina», sesión del sábado 2 de abril. *Actas*…, tomo 3, pp. 1460–1465.

[17] Si bien por una parte el término no puede dejar de relacionarse con el discurso final de Perón en el congreso mendocino, remite a otras dimensiones de mayor alcance en el pensamiento filosófico, como la tensión dialéctica entre individuo y comunidad en la que tiene lugar el hecho estético para Guerrero. Véase Cangi, Adrián. «Figuraciones de la comunidad en Luis Juan Guerrero», en Cabanchik, Samuel/Boverio, Alejandro (comp.). *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*. Buenos Aires, Colihue, 2014, pp. 21–43; García, L. I. «Entretelones de una 'estética operatoria….». Cangi elabora además un sustancioso análisis de «Escenas de la vida estética», una de las ponencias de Guerrero en el Congreso de Filosofía.

[18] Hasta aquí los datos biográficos provienen de García Muñoz, Carmen. «García Acevedo, Mario». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. (Madrid, SGAE: 1999), pp. 419–420.

tro y desconocen lo más esencial. Son, en su mayor parte, de corte completamente extranjero». Las obras que respondan a aquellas exigencias que formula, en cambio, «no serán identificadas con lo folklórico» pero a su vez «permanecerán al margen de lo europeo». «Representarán la plenitud del espíritu argentino en constante posesión y conocimiento de sí mismo y albergarán un no sé qué irreductible, arraigado en la entraña palpitante».[19]

Más allá de este final retórico, las propuestas reiteran viejos postulados y contradicciones presentes en las músicas «nacionales», tensionadas entre sustrato local —en muchos casos de origen euroculto, por lo demás— y técnicas compositivas «extranjeras». Resuenan aquí conocidas formulaciones de Alberto Williams expresadas unos años antes: el «no sé qué irreductible» remite al «perfume» o la «atmósfera» que el compositor debe destilar de las músicas folklóricas; lo nacional y lo europeo, por su parte, responde a la conjunción que propuso entre payadores de Juárez y técnicas francesas. Estas ideas vertebran tempranamente las decisiones musicales concretas de Williams desde fines del siglo XIX. Se conceptualizan en textos publicados en su revista *La Quena* en los años 30, que el autor recopilara luego en la edición de sus obras completas.[20] El planteo de Luis Juan Guerrero de una palingenesia americana presenta vasos comunicantes con este tópico. Al estudiar las continuidades e intertextos entre *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*, Guerrero afirma que en la novela de Güiraldes

> podríamos esquematizar esta doble referencia —París y la Pampa, la técnica literaria de los cenáculos de Montmartre y el habla de los gauchos, el viento cosmopolita y el sabor inconfundible del terruño— como una contienda entre la composición y la exposición de la obra [aunque] cada uno de los elementos del relato y hasta cada una de las metáforas son una síntesis (…) que termina por imponer su propia fisonomía.[21]

Esta dicotomía es persistente en los tiempos largos de la reflexión musical argentina del área culta. Volvemos a encontrarla en clave paradójica en el

---

[19] García Acevedo, Mario. «Perfiles de la música argentina». *Balcón*, 21, 25–X–1946, snp [6].

[20] Williams, Alberto. «Orientaciones de la música argentina», en *Obras completas: Estética, Crítica y Biografía* (Buenos Aires: La Quena, 1951), vol. IV, pp.110–113, p. 72 y «Orígenes del arte musical argentino», en Ibid., pp. 15–19, p. 19.

[21] Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres dimensiones. I Revelación y acogimiento de la obra de arte* (Buenos Aires: Losada, 1956), pp. 405.

diagnóstico de una tensa, quizás imposible síntesis entre América y Europa formulada por Mariano Etkin en los años 80.[22]

Una diferencia considerable del planteo de García Acevedo con el llamado primer nacionalismo musical argentino es el reconocimiento de la necesidad de un estudio científico y sistemático de los materiales folklóricos, que el autor en los trabajos recientes de Isabel Aretz, inspirados en su maestro Carlos Vega y su teoría del descenso de los bienes culturales derivada del difusionismo germánico, investigaciones a través de las cuales se superaría «la ignara y dañosa indiferencia de varias generaciones» y su consecuente «descaracterización de la nacionalidad».[23]

El texto presentado en el Congreso es solidario con las ideas expresadas previamente, colocadas ahora en un plano más general y con una mayor problematización de sus supuestos. Comienza con un deslinde de competencias disciplinarias. Señala las diferencias entre musicología y «ciencia de la cultura» —la que correspondería aproximadamente, agreguemos, a la actual antropología de la música— y subraya la especificidad de la estética ante hechos musicales de distinto origen y profundidad histórica: «frente al primitivo como ante el despliegue del drama lírico wagneriano ha de asumir idéntica perspectiva una estética musical *sensu strictu*».[24]

Podrían organizarse las ideas expuestas en su ponencia en dos núcleos centrales. Por un lado, la atención acordada a los aspectos estructurales, autónomos de la música sintoniza con consideraciones en el mismo sentido sostenidas por Guerrero. Así, García Acevedo asevera que

> la música deviene un lenguaje cuyos pensamientos se articulan mediante leyes autónomas que condicionan por sí mismas su inteligibilidad. Quienes no comprenden el lenguaje musical, les suena como un habla desconocida, porque los *pensamientos musicales,* diferentes de los conceptuales del habla, no se *organizan* en su percepción, no captan así las *formas,* y tienen vivencias confusas y caóticas.[25]

---

[22] Etkin, Mariano. «Aquí y ahora». *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX* (Córdoba, Argentina, se, 1984), pp. 13–15, 13. Véase Corrado, Omar. «Am Rand etablierter Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesicht der unmöglicher Synthese», *Musik-Texte* (Köln), 60, August 1995, pp. 12–16.

[23] García Acevedo, Mario. «La música folklórica». *Balcón*, 11, 16–8–46, snp [3]. Reseña el libro de Isabel Aretz *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folklore*.

[24] García Acevedo, Mario, «Estetica musical y comunidad argentina», en *Actas…*, tomo 3, pp. 1460–1465, p. 1462.

[25] Ibid., p. 1463. Énfasis original.

La comprensión musical se encuentra a su vez íntimamente ligada a los procesos históricos: «La temporalidad histórica ha concretado, en lenguajes musicales muy diversos, logros expresivos contradictorios», y es tarea de la estética «penetra[r] en el mundo singular e irreversible advenido al hombre en épocas determinadas y que condiciona mediante la conjugación de factores formales y materiales, las posibilidades de su proyección artística».[26]

Por otro, emite un diagnóstico sobre la situación del compositor contemporáneo en relación con los materiales y con su entorno, acechado por «el perfil cosmopolita de la urbe contemporánea», con un lenguaje musical «en babélico conglomerado»[27] y el riesgo de que su obra se resuelva en un «yerto y vacío cascarón académico, armazón de fórmulas carentes de significación viva». La pérdida de contacto con «el canto socialmente vivo» y no tener «a mano la materia artística» consolidada, debe buscarla —inferimos, ya que no se explicita— mediante el trabajo de investigación y reflexión invocado en los artículos de *Balcón*, pues «al músico ya no le basta ser músico, sino debe ser filósofo y etnógrafo a la vez». En esa tarea se reencontraría con elementos y formas musicales antiguas que perviven en «núcleos humanos al margen de las contingencias contemporáneas». Asegura que en Argentina

> se estratifican así formas sucesivamente recibidas de fuera y actualizadas en nuestro medio en función de los requerimientos de la comunidad. Sobre ella gravitan [sic] el flujo de las modas que pugnan por anegarla, pero sólo prosperan las nuevas formas en base a la reiteración del estímulo y a una tácita similitud con las que ya anteriormente la han impregnado. Así la comunidad no admite ni asimila sino aquello que como en esquema encuentra prefigurado en su espíritu.[28]

Jerarquiza así la precedencia de una estructura contenedora, de un sustrato esencial —¿esencial o como sedimento histórico— en tanto condición que legitime o legalice la consistencia de las nuevas producciones, su radicación en la densidad de la cultura. En este sentido, habría vasos comunicantes entre esta postulación y las ideas de Guerrero analizadas por Ricardo Ibarlucía, referidas al anclaje del arte en «pre–sentimientos» indi-

---

[26] Ambas citas en Idem.

[27] Esta percepción de las urbes como peligro para las esencias nacionales se remonta al menos al pensamiento de Ricardo Rojas, que repercutieron en la producción musical, según lo estudiáramos en el capítulo 2, primera parte, de este volumen.

[28] Todas las citas en García Acevedo, M. «Estética musical...», p. 1464.

viduales y colectivos que «pre–figuran» nuevos horizontes posibles.[29] Aunque García Acevedo admite la imposibilidad de «instaurar las características concretas de la comunidad», el autor confía no obstante en el músico que, ante ese patrimonio recibido,

> recrea sus formas y llega a sentirlo de hecho como canto interior, plasma para sí en cada uno de sus actos de creación una existencia auténtica valorada en la medida en que ha sabido integrar cuanto hay de germinativo y potencial en las incipientes formas populares. Ingresa así en una verdadera comunidad de espíritus que no le ha de proporcionar seguridad alguna, sino incitaciones de alerta combativo, pues a cada instante se ha de hallar amenazado por la caída en la fórmula, en la cosidad más exterior de la música.[30]

Esa firme restricción preceptiva se ve sin embargo relativizada en el párrafo final, de tono integrador y ecuménico: «Esencialmente responsable, el artista argentino advierte al indio, al gaucho, al músico urbano, al universitario, al filósofo, y dueño de su destino alienta bajo todos estos perfiles y encarnaciones a la vez».[31]

La solitaria presencia del joven García Acevedo en el área de la estética musical en el Congreso plantea la ineludible pregunta por la ausencia de otros estudiosos de la disciplina activos en la época, como Daniel Devoto y, más específicamente, Leopoldo Hurtado. También graduado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Hurtado contaba desde la década de 1930 con una significativa producción teórica sobre problemas de estética de la música, dedicada especialmente a la producción contemporánea,

---

[29] Ibarlucía, Ricardo. «Autonomía y funcionalidad del arte en la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero. Muñoz, Marisa, Contardi, Aldana (eds.). *Releer la filosofía argentina: figuras, temas y perspectivas a mediados del siglo* XX (Buenos Aires, Prometeo/Universidad Nacional de Cuyo, en prensa). Agradecemos al profesor Ibarlucía el habernos facilitado el acceso a este texto aún inédito.

[30] Ibid., pp. 1464–1465. Habría que pensar si este riesgo se relaciona con la crítica de Guerrero al «espíritu objetivo», mencionado previamente, que prevalece en la obra de arte despojada de su lazo con la tradición. Así, en en el plano sociohistórico, *la verdad que hoy acontece decisivamente, es que las obras de arte en general (…) se constituyen como tales en un proceso de 'reificación'o 'cosificación'»* (Guerrero, L. J. «Torso…», p. 1470) gestionado por el régimen económico, la industria, los medios. García Acevedo no se asoma, sin embargo, a esta dimensión de la industria cultural teorizada por Guerrero, cercanas a las reflexiones contemporáneas de los filósofos de la llamada Escuela de Frankfurt, con la cual estableció contactos estudiados en García, Luis Ignacio. «Entretelones de una 'estética operatoria'. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin». *Prismas*, 13, 2009, pp. 89–113.

[31] Ibid., p. 1465.

dada a conocer en prestigiosas revistas culturales[32] y en libros. Un recuento mínimo de sus trabajos anteriores al Congreso de Filosofía incluiría los sustantivos estudios sobre el concepto de objetividad y sobre las relaciones espacio–tiempo en el arte contemporáneo publicados en *Cursos y Conferencias*, los libros *La música contemporánea y sus problemas*, *Estética de la música contemporánea* y *Espacio y tiempo en el arte actual*, así como intervenciones en discusiones candentes como la pertinencia de la atonalidad o la crítica al uso de recursos folklóricos en obras académicas. En 1949 era sin duda la figura más sólida y relevante de la estética musical en el país, posición que seguiría consolidándose dos años después con la publicación de su *Introducción a la estética de la música* y, en 1953, de los ensayos que integran *Realidad de la música*. A pesar de estos antecedentes, no participó del congreso mendocino.

Algunos de sus organizadores manifestaron que existió «una propaganda de mala ley llevada a cabo contra el Congreso, desde el exterior, por elementos sectarios y contrarios a nuestro gobierno»,[33] lo que provocó la negativa a participar de un conjunto de pensadores extranjeros. Un resumen de la situación concluye en que «para los numerosos intelectuales contrarios al oficialismo, el congreso era un encuentro de propaganda peronista y cooptación ideológica»,[34] por lo cual filósofos argentinos antiperonistas, varios expulsados de la universidad por las intervenciones de 1946, se opusieron y difundieron su decisión a través de sus redes académicas internacionales. Hurtado formaba parte de esa intelectualidad antiperonista de distintos horizontes ideológicos, pertenencia que se manifestó desde los inicios

---

[32] Las publicaciones argentinas en las cuales colaboró, desde 1925 y hasta la fecha del congreso fueron, entre otras, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Correo Literario*, *Latitud*, *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *Expresión*, *Sur*, *…antinazi*, *Davar*, *Revista de Arte*, *Compás*, *Ser*, *Fonos*, *Megáfono* (2ª. época). En algunas se desempeñó además como director: *Boletín de Graduados de Filosofía y Letras*, *Pauta*, y *Mensaje Semanal del Disco*. Como se ve, sus contribuciones se dirigían simultáneamente tanto a órganos por los que circulaban las polémicas vanguardísticas como a revistas literarias e intelectuales de formato más «clásico»; también a distintos segmentos del periodismo musical, campo en el cual tuvo además una destacada actuación como crítico musical de *La Prensa* hasta su expropiación por el peronismo en 1951. Escribió asimismo en *La Revue Musicale* y en la *Revista Musical Chilena*. Tradujo en 1936 para la editorial Sur las *Nuevas crónicas de mi vida* de Stravinsky, y en 1954 la *Historia crítica de la estética moderna* del Conde de Listowel para la editorial Losada. Su familiaridad con las corrientes estéticas vigentes en Francia le facilitaron traducir más adelante *Introducción a Juan Sebastián Bach. Ensayo de estética musical* de Boris de Schloezer (Buenos Aires: EUDEBA, 1961) y *Estética y creación musical* de Gisèle Brelet (Buenos Aires: Hachette, 1957), volumen para el cual escribió asimismo el prólogo.

[33] Derisi, O. «Primer Congreso …, p. 169

[34] Ruvituso, C. *Diálogos existenciales….*, pp. 162 y 167.

del movimiento mediante la firma de documentos públicos,[35] los vínculos solidarios con colegas del mismo campo,[36] el fustigamiento de las políticas culturales y la participación activa en el mundo editorial opositor. Aun sin contar con mayor evidencia documental y con todos los inconvenientes de las afirmaciones contrafácticas, ante estos antecedentes es verosímil conjeturar entonces que Leopoldo Hurtado no fue invitado al congreso o que, de haberlo sido, se habría negado a intervenir.

---

[35] Uno de los más significativos fue el mensaje de intelectuales argentinos a la Conferencia de San Francisco de 1945 oponiéndose al ingreso de la España franquista a la ONU, al que Hurtado adhirió junto a un calificado colectivo de políticos, escritores y artistas. Algunos de los firmantes fueron Jorge Luis Borges, Emilio Basaldúa, AntonioBerni, Juan Carlos Castagnino, Ezequiel Martínez Estrada, Américo Ghioldi, Alberto Gerchunoff, Alicia Moreau de Justo, María Rosa Oliver, José Bianco, Samuel Eichelbaum, Alfredo González Garaño, Julio Payró, Ulises Petit de Murat, Pablo Rojas Paz, León Klimovsky (*España Republicana*, 16–VI–1945, p. 3). Luego, a fines de 1945, ya en plena campaña electoral, integrará el conjunto de intelectuales que dirigen a la Comisión Interpartidaria de Unidad un «programa de acción democrática» con propuestas de reformas de orden político, social, cultural e internacional. Lo firman, entre otros, Alberto Ginastera, Isidro Maiztegui, Antonio Berni, Francisco Romero, Carlos Giambiagi, Lucio Fontana, Raúl Soldi, Horacio Coppola, Emilio Pettorutti y Ernesto Sábato, según informa el periódico del Partido Comunista *La Hora* (28–IX–1945, p. 6). Compartió con un colectivo de unos 90 escritores una declaración de adhesión a la Unión Democrática en el período preelectoral de 1946, publicada en *La Prensa*, 1–II–1946, parcialmente reproducida en Viñas, David (dir.) y Korn, Guillermo (comp.). *El peronismo clásico (1945–1955) Descamisados, gorilas y contreras*. (Buenos Aires: Paradiso y Fundación Crónica General, 2007), pp. 27–29.

[36] De lo que da cuenta la correspondencia con figuras como Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Romero, Héctor Agosti, Córdova Iturburu, Roberto Giusti, Eduardo González Lanuza, Leónidas Barletta, Jorge Romero Brest, Daniel Devoto, Lino E. Spilimbergo, entre tantos otros, a la que tuvimos acceso gracias a la cordial e inestimable generosidad de Mora Hurtado. Mantuvo una relación estrecha y permanente con compositores como los hermanos Castro y con Juan Carlos Paz, a quien reemplaza en la sección musical del semanario *… antinazi* a fines de 1945 (*La silurante musicale*, 52, febrero 1946, p. 13)

2. *Buenos Aires Musical,* 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más

El periódico quincenal *Buenos Aires Musical*, fundado en 1945, constituyó un espacio de información y de crítica musical relevante para un amplio sector de lectores interesados por la actualidad de la música culta local e internacional de la época. La edición del 2 de mayo de 1952 celebró sus siete años de existencia con un número especial dedicado a la música argentina, tema que, como señala acertadamente su director, Enzo Valenti Ferro, estuvo presente desde los comienzos como una de las preocupaciones permanentes de la publicación. El propósito de esa entrega fue el de trazar un estado de situación de la música argentina, un balance de sus logros y perspectivas, problemáticas y desafíos, verbalizados por un conjunto representativo de compositores y críticos convocados para la ocasión.[1] Resulta difícil no recordar otras empresas similares a lo largo de la historia musical argentina, en particular, la célebre encuesta realizada por la revista *Nosotros* en 1918.[2] En este caso, no se trató ya de un cuestionario aplicado de manera uniforme sino de una

[1] Una primera aproximación a este conjunto de textos puede leerse en Albino, Graciela. «La música argentina y el discurso periodístico de Buenos Aires Musical en 1952», Mansilla, Silvina (ed.), *Actas de las quinta semana de la música y la musicología* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2008) pp. 25–32. Para nuestro trabajo, consultamos los ejemplares de *Buenos Aires Musical* correspondientes a 1952 en la Biblioteca del Teatro Colón.

[2] «La música y nuestro folklore» (*Nosotros*, 108, 109 y 110, abril, mayo, junio 1918).

invitación a reflexionar sobre distintos aspectos del quehacer musical local, cada uno de los cuales habría sido distribuido por la dirección a cada colaborador según su especialidad, actividad o intereses. Esto no se explicita pero se deduce de indicios que proporcionan los mismos autores, quienes, por otra parte, no siempre obedecen a los recortes temáticos propuestos.

Este conjunto de textos reviste una importancia indiscutible. A pesar de su inevitable fragmentariedad, constituye un corte que permite observar los modos en que los actores se sitúan en relación con problemáticas musicales diversas, que incluyen, entre otras, la actualidad musical internacional, las discusiones sobre técnicas compositivas contemporáneas, las cuestiones institucionales, las dificultades de la difusión, así como, en particular, la historia de la música argentina, la identidad y el deber ser de cada uno frente a ellas en esa coyuntura del medio siglo, que se corresponde, en lo político, con el segundo mandato de Juan Perón.

El contenido del número quedó conformado de la siguiente manera:

Carlos Suffern: «¿Existe la música argentina?» (p. 1)
Alberto Ginastera: «El compositor argentino y la música atonal» (p. 1)
Enzo Valenti Ferro: «Buenos Aires Musical y la Música Argentina» (p. 1)
Pedro Valenti Costa: «En torno a la Polifonía Vocal» (p. 2)
Héctor Iglesias Villoud: «Origen de la música popular argentina» (p. 2)
Rodolfo Arizaga: «Relaciones del público y la Música Argentina» (p. 3)
Roberto Caamaño: «El problema artístico y el práctico» (p. 4)
Felipe Boero: «El teatro lírico nacional» (p. 4)
Anónimo: «La música argentina en el extranjero» (p. 4)
Roberto García Morillo: «Tendencias estéticas de la música argentina» (p. 5)
Floro Ugarte: «La evolución de la Música en la Argentina» (p. 6)
Daniel Devoto: «La Música Argentina y la Música» (p. 6)
Isidro B. Maiztegui: «Problemática del compositor argentino» (p. 7)
Juan Carlos Paz: «Música argentina – 1952» (p. 7)
Juan Francisco Giacobbe: «La enseñanza de la composición» (p. 8)
Ricardo Turró: «Pseudo–reflexiones sobre nuestra música
y nuestros intérpretes» (p. 8)
Luis Gianneo: «Posibilidades que ofrece el folklore como
elemento de orientación» (p. 9)
Jorge D'Urbano: «La Música Argentina y la Crítica» (p. 9).[3]

[3] Las mayúsculas en los títulos son las que figuran en el texto. En referencias ulteriores a estos artículos, remitimos al lector a los números de página consignados aquí.

En la portada se aclara que fueron convocados asimismo los compositores José María y Washington Castro, quienes declinaron la invitación. El número se completa con un artículo de Luigi Pestalozza sobre el estreno de la ópera *Proserpina y el extranjero* de Juan José Castro en la Scala de Milán y otro de René Dumesnil sobre una ópera inédita de Bizet. Además de fotografías de los compositores argentinos que participan, se incluyen también las Alberto Williams, Ernesto Drangosch y Carlos López Buchardo.

En el análisis de este material resulta imprescindible en principio organizar el universo discursivo producido por los actores según sus diferentes ubicaciones en el plano generacional, institucional, profesional y creativo. Como formulara Teun A. van Dijk,[4] el análisis crítico del discurso tiene en cuenta los vínculos micro/macro que se establecen entre los individuos y los grupos que integran o con los cuales interactúan. Intervienen allí los roles comunicativos e institucionales que desempeñan, las estructuras e interacciones sociales y su repercusión en el discurso, en las que se manifiesta el conocimiento, el estatus, las mentalidades, las actitudes, los objetivos, los valores y la ideología tanto personales como compartidas con sus formaciones de pertenencia, que son a la vez «comunidades de prácticas y comunidades de discurso».[5] En lo discursivo como modo de acción y práctica social se deciden situaciones múltiples, en las que se incluye el género discursivo y sus formas, los actos de habla, los temas o «macroestructuras semánticas» pertinentes,[6] inscriptos en el contexto, entendido este como «construcción subjetiva de las propiedades de la situación social que son relevantes para el discurso en marcha».[7]

Se trata entonces de describir las condiciones de producción del discurso, «las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido».[8] Así, cada uno de los articulistas constituye una unidad en la que convergen su individualidad y las relaciones que articula con diferentes sistemas, por lo cual resulta imprescindible organizar el conjunto según distintas perspectivas.

---

[4] van Dijk, Teun. «El análisis crítico del discurso», *Anthropos*, 186 (Barcelona, septiembre–octubre 1999), pp. 23–36.

[5] van Dijk, Teun. «Ideología y análisis del discurso», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 10, N° 29 (abril 2005), pp. 9–36, 15.

[6] van Dijk, T. «El análisis crítico del discurso»…., p. 28; van Dijk, Teun. «Ideología y análisis del discurso»..., p. 22.

[7] van Dijk, T. «El análisis crítico del discurso»…., p. 30.

[8] Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. (Barcelona: Gedisa, 1993), p. 18.

Un primer agrupamiento de los participantes se basa en sus edades: cubren un amplio rango que va de los 26 a los 68 años al momento de la aparición del dossier. Sin pretender ningún rigor en la clasificación generacional —desacreditada en la actualidad, por lo demás—, podríamos proponer los siguientes conjuntos, en cuya constitución prevalece la cronología, sin desdeñar las condiciones socioculturales compartidas, sus implicancias en las prácticas musicales, la autoridad que las trayectorias personales imprimen a lo que se dice y la historia de acuerdos y discrepancias que protagonizaron a través del tiempo. Al primero de ellos pertenecerían Boero, Ugarte (ambos nacidos en 1884), Paz y Gianneo (1897). Lo seguiría el integrado por Suffern, Valenti Costa y Maiztegui, todos de 1905, que funcionaría como transición hacia el numeroso colectivo en el que participan García Morillo, Giacobbe, Valenti Ferro (todos de 1911), Iglesias Villoud (1913), Turró (1915), Ginastera y Devoto (1916) y D'Urbano (1917). Caamaño (1923) y Arizaga (1926) completarían el cuadro.

Otro factor a considerar consiste en las actuaciones de cada uno de ellos en el campo institucional. Desempeñaban cargos jerárquicos en organismos oficiales, en ese momento: Giacobbe, Director del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico; Suffern, Director de Música y Danza de la Dirección Nacional de Cultura; Valenti Costa, Director del Teatro Colón, y Ginastera, Director del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires. Algunos de ellos, y varios otros, habían cumplido funciones de importancia comparable en instituciones similares en años anteriores. La ocupación de cargos de esta magnitud supuso casi invariablemente afinidades con los gobiernos de turno y lo ocurrido en este no fue una excepción: la adhesión fue por lo general una exigencia ineludible.[9] En cuanto a las instituciones no oficiales, la más notoria es la Agrupación Nueva Música, vértice de las tendencias vanguardistas desde 1944, creada y liderada por Paz, en la que militaba Devoto. Tanto Paz como Gianneo habían compartido una experiencia previa en el campo de la modernidad como integrantes del Grupo Renovación, activo entre 1929 y 1944. Un último conjunto está representado por el periodismo, en particular, la crítica musical, ejercida entonces en los grandes medios por García Morillo (*La*

[9] Como ejemplos explícitos de sintonía con el gobierno de algunos de estos autores podemos mencionar poemas de Giacobbe como *Eva Perón* publicado en la *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954, p. 69) y las declaraciones de apoyo de Valenti Costa al Segundo Plan Quinquenal en la entrevista que le realizara *Democracia* para el ciclo «El Plan Quinquenal y nosotros», dedicado en esta ocasión a «Los músicos». (*Democracia*, 10–III–1953, p. 8). Ginastera tuvo en cambio una relación más compleja, articulada y contradictoria con el peronismo.

Nación), D'Urbano (*Crítica*), Arizaga (*Clarín*); en el ámbito especializado, Valenti Ferro (*Buenos Aires Musical*), además de los comentarios y críticas, sobre todo discográficas, de Ricardo Turró en diversas publicaciones.

En lo que hace a las prácticas profesionales, se constata que la gran mayoría de los autores eran compositores, si bien con muy dispar dedicación y diferentes niveles de circulación, proyección internacional y evaluación de su obra en la época. Las excepciones son D'Urbano, Turró y Valenti Ferro, concentrados solo en el periodismo. En el caso de los compositores, es frecuente el desarrollo simultáneo de otras actividades. Así, García Morillo y Arizaga ejercen la crítica; Gianneo, Caamaño y Valenti Costa son intérpretes; García Morillo, Paz y Devoto, escritores. Casi todos se desempeñan como docentes, en instituciones públicas, privadas o como profesores particulares. En este conjunto se destaca la figura de Devoto, por su formación universitaria: había obtenido su Doctorado en Literatura y Filosofía por la Universidad de Buenos Aires el año anterior y ocupado diversas cátedras en universidades argentinas.[10]

Por último, dado que se trata en la mayoría de los casos, como decíamos, de compositores, conviene considerar las afinidades y oposiciones que revela la propia obra musical de cada uno de ellos. Este punto es central; podría considerarse incluso que las verbalizaciones constituyen en varios de los protagonistas la punta del iceberg de un pensamiento y una actividad creativa que condicionan y modulan con fuerza el contenido y el tono de los discursos. Como uno de los ejes persistentes en las discusiones sobre la música argentina se basa en el empleo o no de referencias o de materiales folclóricos y populares locales, una primera distribución descansa en esa variable. Aunque el tratamiento efectivo de esos estratos no podría ser más disímil, recurrieron a ellos Boero, Ugarte, Giacobbe, Gianneo, Valenti Costa y Ginastera. En las antípodas, Paz, Devoto, García Morillo, Caamaño, Arizaga y Suffern nunca lo hicieron. No obstante, existe una zona de intersección, conformada por los autores cuya obra recorre ambos territorios, denominados entonces con frecuencia como nacionalismo y universalismo, con todos los conflictos y ambigüedades consiguientes. Son ellos Giacobbe, Gianneo, Ginastera y Valenti Costa. Finalmente, campea también en los pronunciamientos el problema de las técnicas y la dimensión histórica de los lenguajes, derivado por un lado, parcialmente, de las configuraciones generacionales y por otra de las opciones individuales en el caso de estéticas contemporáneas diferenciadas y simultáneas. En el pri-

[10] Cámara, Enrique. «Devoto, Daniel», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4 (Madrid: SGAE, 1999), p. 461.

mer caso, los extremos están representados por el verismo de las óperas de Boero y el dodecafonismo considerablemente especulativo de Paz. En el segundo, coexisten rastros de un impresionismo tardío con recursos claramente neoclásicos y con soluciones atonales.

La conjunción y el modo de funcionamiento de estos cuatro factores incidirán de diversas maneras sobre lo que los textos dicen, sugieren o presuponen. Así, como ocurre en toda situación comunicativa, cada uno cuenta con sus capitales como respaldo y factor de autoridad, se dirige en simultaneidad al grupo con el que tiene afinidades y a sus oponentes, al mundo de sus colegas y luego al lector general.

El mapeo taxonómico de García Morillo

La exposición más exhaustiva y desapasionada de las tendencias que ofrece el panorama musical argentino es la propuesta por Roberto García Morillo, por lo que resulta útil para iniciar este recorrido. Cada una de ellas es además desmenuzada en sus variables internas, profusamente ilustradas por autores y obras, por lo cual nos detendremos un momento en estas clasificaciones.

El «nacionalismo musical» incluye el «folklorismo literal» —del que no se brindan ejemplos—, el folklore «con proceso de estilización y de creación personal» (Williams), de «factura más moderna» (Ginastera), o de creación más libre (Aguirre); el folklore «en moldes clásicos» (sonatas de Williams, André, Gianneo, Drangosch, Juan José Castro) y la «evocación gauchesca libremente tratada» (Berutti, López Buchardo, Boero, Ugarte). El autor agrega los casos que tematizan la epopeya revolucionaria, en obras de Berutti, Espoile y Gaito.

El «indigenismo» aparece, en las obras, como «intento de estilización» (de Rogatis, Iglesias Villoud, Gilardi), «impulso inicial o punto de partida» (Gaito, Schiuma, Gianneo), «elaboración más avanzada» (*Concierto aymará* de Gianneo) o, más específicamente, como «incaísmo».

Otras categorías presentan menos bifurcaciones: identifica el «porteñismo» en obras de Juan José Castro y Ugarte, el «cancionero infantil» en Gianneo y Ginastera y la «música religiosa», puente entre nacionalismo y universalismo, en Gaito, Gilardi, André y Giacobbe. El «impresionismo» se manifiesta en Williams, Luzzatti y Troiani, mientras que el expresionismo lo hace en Suffern y Lamuraglia. El «jazz y maquinismo» —poco practicados, aclara— se observa en la música de Paz, Juan José Castro, José María Castro y Maiztegui. El grupo de «neo–románticos» comprende al primer Paz, José M. Castro y Ficher. Habría un «helenismo argentino» en piezas de Berutti,

Luzzatti y Boero, así como en la reciente *Proserpina y el extranjero* de Juan José Castro. El «atonalismo» y el «dodecafonismo» son las disciplinas practicadas por Paz y Gielen; el «constructivismo» por Sergio de Castro. El cultivo intensivo del contrapunto caracteriza a los «hindemithianos», de los cuales el ejemplo elegido es Guillermo Graetzer.

El «universalismo», en cambio, de abre en las subcategorías de academicismo —del que no se proporcionan referencias—, verismo (Panizza), franckismo (el Williams inicial, Jurafsky, Rodríguez) y exotismo (Panizza, Ugarte, Palma, Suffern).

El «neoclasicismo» sería una tendencia privilegiada por los compositores, entre ellos, los integrantes del Grupo Renovación. El autor considera que fue una herramienta «compatible con un determinado modo de encarar el folklorismo». Se subdivide en ravelismo, «stravinskismo apolíneo», hispanismo, e incluye también la influencia del Grupo de los Seis.

La clasificación, como se ve, es ecléctica y poco sistemática —según nos previene ya el propio autor— en lo referido a los criterios empleados para las definiciones estilísticas: atienden alternativamente al origen del material, a las fuentes literarias o extramusicales de inspiración, a técnicas compositivas o a la recepción específica de determinados compositores europeos. El listado revela, sin embargo, un buen conocimiento del repertorio y se muestra atento a la diversidad de respuestas y a las flexiones internas de los lenguajes. Discreto, el autor no menciona su propia producción musical.

Los ejes temáticos

Considerado en su totalidad, es posible reconocer en el universo discursivo de este número de la revista un conjunto limitado de temas, con matices internos en cuanto a los enfoques y los estilos de escritura.[11] Si tenemos presentes la posición y las condiciones de enunciación en que cada autor expone su pensamiento, antes examinadas, descubriremos un entramado significativo de intenciones, conceptos y estrategias puestos en juego al momento de situarse en el campo de fuerzas establecido.

[11] Para comprender las características de este entramado hemos optado por multiplicar las citas directas de los autores, que se suceden así como fragmentos de una textualidad desarmada y recompuesta. Si bien esta densa acumulación polifónica resulta incómoda para el lector, permite, a nuestro juicio, conservar el tono, la textura, los recursos expresivos, retóricos y persuasivos puestos en juego, medios por los cuales la forma modela el contenido y que se perderían si solo sintetizáramos los argumentos centrales.

La marca diferencial/identitaria

Uno de ellos vuelve a la transitada cuestión en torno de las características distintivas de la música producida por nuestros compositores, o, dicho de otra manera, de lo argentino en la música argentina. En ningún momento se define ni problematiza esa categoría, que recorre sin embargo los discursos, desde los títulos mismos de los artículos. Las opiniones al respecto pueden sintetizarse en dos grupos. El primero, reducido, afirma que lo nacional reside en el uso del folklore argentino; para el segundo, es consecuencia del paisaje y las constantes sociales que se manifestarían en la música.

Ugarte, el único de los autores que había participado en la mencionada encuesta de *Nosotros* de 1918, es uno de los sostenedores de las músicas locales como base de lo argentino, en sintonía con los ecos del llamado «primer nacionalismo», todavía cercano para su generación. Sin proporcionar nombres, habla de compositores que «habiéndose iniciado muchos de ellos con obras fuertemente influidas por escuelas y fórmulas europeas, se han acercado poco a poco a nuestro folklore, escribiendo partituras de fuerte sabor autóctono, que forman ya una sólida base para el futuro de nuestra música». Luego de pasar revista a los componentes musicales y al proceso histórico de conformación de las diferentes manifestaciones folclóricas en sus respectivos contextos geográficos, Iglesias Villoud extiende su reflexión a la música académica y afirma que «los compositores nacionales han bebido especialmente en la fuente arcaica del pentatonismo indígena y en la de la música criolla más antigua. Allí han demostrado sus preferencias, su saber y su empeño por crear una música culta de características nuevas, que la distinga con matices propios en el concierto del arte universal». Felipe Boero evalúa las posibilidades de un arte lírico nacional y las vicisitudes que debe atravesar el compositor que a ello se dedique. Su propuesta resulta moderada y abierta: «Para crear un teatro lírico propio, hay que infundirle carácter. Con nuestro acervo musical de fuente popular podemos dar nuevo interés a muchas leyendas y episodios de la tierra (y esto no significa exclusión de otras inspiraciones), pero la visión y la mano certera de un libretista, es indispensable». Gianneo se pregunta por las posibilidades que brinda el folklore y si el compositor debe recurrir a él para imprimir carácter a su obra. Responde a partir de su propia trayectoria: en un primer momento, reconoce que utilizó el folklore con ese afán. Lo abandonó luego porque entendió que «toda la frescura y la fuerza que encierra la música popular se ablanda y envejece prematuramente cuando se lo utiliza en la obra elaborada». Los elementos más característicos del folklore, el ritmo y la cadencia melódica, son «los más evidentes y por eso los más manoseados». Pueden considerarse como orien-

tadores, porque otorgan un carácter inconfundible, pero existe, a la vez, el riesgo de ser tomados como sistema, lo que «nos encerraría en un "modo" único y amanerado que ya puede comprobarlo el que eche una mirada a casi toda la producción musical argentina emparentada con el canto popular». Como las grandes tendencias de la música internacional, el folklore puede ser también «implacablemente absorbente», ya que «es una fuerza viva que también puede anular a los que se le arriman demasiado».

El mismo Gianneo propone una transición entre la marca local derivada del folklore y otra, más general, de las circunstancias vitales del compositor. Entiende las expresiones folclóricas y populares como consecuencia del paisaje y las condiciones de vida que modelan el perfil de la producción musical en distintos ámbitos, «manifestaciones espontáneas, intuitivas, de lo que el ambiente le sugiere». Luego de haberlo utilizado en una primera época comprendió, confiesa, que no era el folklore lo que debía guiarlo, «sino que la expresión de la tierra debía nacer en mi de la misma manera que había nutrido a la intuición popular, es decir al contacto con la Naturaleza». Como ejemplo de la jerarquía otorgada al contexto, al «ambiente» en la definición identitaria, concluye: «Fauré, Debussy y Ravel, no obstante, el evidente propósito de ser "músicos franceses", no perdieron el tiempo buscando elementos en el folklore; sin embargo no podríamos imaginar una música más francesa que la que ellos escribieron». Su aproximación parece así mediada por la experiencia de la modernidad de los años 20–30, de la que participara.

Un segundo grupo de autores optan decididamente por considerar que lo argentino aparecerá de todas maneras porque el contexto, el paisaje, la conformación social imprimen de manera inevitable su impronta en las obras musicales. Suffern acepta pensar lo argentino como «ciertas características generales que se conjugan en un campo de afinidades y correspondencias, caracterizadas, del sentir, del pensar, del cohabitar colectivos que son los que determinan los "modos" sociales», expresadas en «constantes» a partir de las cuales «puede hablarse de una "escuela musical argentina" que las traduzca». Entiende por escuela «la reiteración jerarquizada de maneras específicas de hacer». Caamaño rechaza «determinarse conscientemente a escribir en ese manido lenguaje pseudoargentino de horizonte corto y precio bajo» y propone no preocuparse de que la obra suene «dentro de cualquier estética o sistema, argentino o senegalés». Para evitar malentendidos, agrega enseguida:

> Aclararé algo, no sea que se escandalicen los «folkloristas». Líbreme Dios de faltar al respeto y amor que merece nuestro acervo nativo, pero líbreme también de creerlo más rico de lo que en verdad es, y de caer en la tentación de ponerle camisa y cuello duro y presentarlo en sociedad tal como vino al mundo. ¿Qué

> importa más: la personalidad de un compositor nacido y enteramente formado en nuestros medios, que traduce su sentir y su pensar musical como inconsciente consecuencia de su origen, educación y su vida toda en un ambiente que puede ser cosmopolita; o la música de aquel otro, que de acuerdo a ciertos ritmos y fórmulas establecidas a priori sonará con un olorcillo artificial a un sector de nuestro campo, sin reflejar en su íntima esencia la compleja y heterogénea unidad (valga el contrasentido) que constituye el carácter argentino, aun no definitivamente plasmado?

Una dirección afín, aunque partiendo de otros supuestos, como veremos más adelante, adopta Ginastera:

> Todo creador verdadero, una vez que ha asimilado la técnica y se ha olvidado de las teorías, debe adentrarse en las profundidades de su espíritu a fin de encontrar allí inspiraciones para su obra, que será entonces la expresión auténtica de su pueblo.

Este determinismo del lugar de enunciación asoma también, sorprendentemente, en las palabras de Devoto: «está claro que la nuestra debe ser una música argentina (ni aún proponiéndonoslo podríamos dejar de hacerla), pero debemos pensarla musicalmente antes que argentinísticamente».

Escépticos radicales, o la música ante todo

En la indiferencia o el rechazo hacia cualquier obligación identitaria nacional y a los recursos usuales para concretarla coinciden otros compositores convocados. Maiztegui desaconseja valerse

> de los superficiales elementos que nos da, por ejemplo, la utilización ingenua de nuestro folklore. No creemos que una obra, de cualquier compositor y nacionalidad que sea, consiga expresión con vigencia de «arte nacional», por el solo hecho de emplear ritmos y giros melódicos o melodías arrancadas del folklore.

En nota al pie, es más contundente: «¿Pero es que el arte puede ser "nacionalista"? Es evidente que no». «Es inútil encarar motivos del cancionero popular (que en última instancia y en su inmensa mayoría poseen una filiación española) o asuntos nuestros para tratarlos con una técnica europea, con procedimientos comunes a los creadores de otras latitudes», agrega García Morillo. Para Devoto, es imprescindible que el compositor se apoye

> en realidades musicales y construya realidades musicales (no locales: decir «musical» es decir «universal», desterrar localismos, desprovincializarse). La idea de fuga, de forma sonata o de atematismo son menos «foráneas» que una melodía calchaquí (género, por lo demás, en el que se especializan gentes de pura sangre transoceánica y que nunca llegaron más allá de Barracas).

El diagnóstico y el esquema histórico que ofrece Paz sustentan su inveterado cosmopolitismo vanguardista. El pasado musical argentino, asegura, carece de direcciones firmes y de base técnica; los compositores —«llamémosle así»— del siglo XIX tomaron modelos europeos al azar y trataron de «inyectarlos en el cancionero criollo o en la magra temática indígena». Caracteriza la producción de sus continuadores de la siguiente manera:

> Unos, eternos llorones ante la desaparición del imperio incaico,[12] escriben, en el siglo del dodecafonismo, para quena y escala pentáfona, cosa que denuncia una especie de retardo mental o un atraso de cinco siglos; otros, un poco menos retardados, hacen estudiar estilo operístico italiano, especialmente «verista», a sus incas, chiriguanos, mocovíes, etc., los galvanizan con una inevitable orquestación «colorista», procedente de todas partes, y los sitúan en el escenario de la ópera; y otros más, por último, superando a los anteriores en técnica, en conocimiento y en viveza criolla, arriban a un estilo o verbo internacional, estilo antológico donde todos los ilustres conocidos se dan cita y concurren a ella, conducta «políglota» y «oportunista».

Entre las fallas fundamentales, menciona el conocimiento insuficiente o confuso de las técnicas y de las soluciones contemporáneas del lenguaje, así como las deficiencias en la cultura literaria y estética de los autores. Propone, para salir del caos en que considera se encuentra la música de los argentinos, «el remedio heroico de apuntar hacia "la gran cultura", que es universal y no localista».

La crítica, observa D'Urbano, se solidariza alternativamente con una u otra opinión y configura así dos grupos irreconciliables:

> el que asegura que nada válido puede hacerse fuera del elemento nacional y el que afirma que nada válido puede hacerse sobre la base del elemento nacional. Entre ambos se colocan los que defienden la música como una creación de orden artístico

[12] Aunque es una formulación con la que Paz pudo haberse referido a la inspiración indigenista de diversos autores, es probable que haya tenido como blanco el «Llanto del imperio inca en agonía», la última de las *Cuatro piezas para coro mixto* (1947) de Luis Gianneo, o el muy anterior «Lamento quichua» de sus *Tres piezas criollas* (1923).

> que vale en cuanto lenguaje, apto para la comunicación estética y humana y por lo tanto aceptan, de antemano, cualquier medio destinado a lograr ese fin. Aquella dicotomía no es privativa de la crítica argentina, es el mal de toda la crítica musical de nuestro tiempo. Cierra los caminos del hombre para abrirlo a las posturas.

Recordemos que esta mirada, equilibrada, externa, no es la de un compositor sino la de un crítico.

La exigencia «moral»

En varias de las opiniones vertidas se observa una preocupación, que a veces deviene en exhortación, por categorías tan espinosas como la sinceridad, autenticidad y honestidad en el trabajo compositivo. Así, Maiztegui se pregunta si «cumple el compositor argentino su trayectoria con pleno sentido de su responsabilidad de un "hacer" profundamente sincero, o por el contrario aletea sensualmente desplegando una actividad cuantitativa y superficial (…), sustentada por un espíritu deportivo o meramente sentimental». No cree que para realizar una obra consistente haya que recurrir a técnicas o sistemas ajenos al temperamento y modalidad del autor, ya que «lo primero a cumplir en un artista es la consecución de los materiales de los cuales se servirá honestamente en la realización de su obra». Caamaño parte también de una pregunta dirigida al fundamento del quehacer artístico: «¿Hay algo para decir?, ¿se compone porque realmente *no se puede dejar de hacerlo*?» (cursivas originales). Recomienda entonces desbrozar el terreno de las elucubraciones innecesarias para que el compositor pueda «limitarse a decir pura y simplemente, con toda sencillez y honestidad, con la mayor sinceridad, lo que piensa y lo que siente, inteligiblemente». Ante la multiplicidad de lenguajes que se le presentan, es necesario que el compositor, propone Arizaga, se someta a

> una dieta que expurgue radicalmente los contrabandos de estilo, una asimilación espiritualmente encauzada no solo de los últimos capítulos de la Historia del Arte sino de todos y cada uno de ellos, y una inclinación hacia la honestidad personal, que permita reconocer al autor sin referencias inmediatas.

Para encontrarse con su verdadera personalidad debe desterrar «los dos enemigos fatales» que lo acosan: la improvisación y el amor a la gloria. Pero ¿qué significa la sinceridad en un proceso creativo? Responde D'Urbano: «cuando se dice que un músico no es sincero se alude, de alguna manera,

a que ha escamoteado los verdaderos perfiles de su personalidad en beneficio de una posición teórica». Señala a los críticos «la obligación de la sinceridad y el beneficio de la franqueza», y exige a los compositores «igual actitud frente a su problema de expresión».

El reclamo por la técnica

Varios tramos de lo expuesto en estos artículos plantean el problema de la técnica compositiva, en algunos casos como objetivo de la enseñanza, en otros como necesidad para subsanar deficiencias observadas en la música local. Director del Conservatorio Nacional, Giacobbe entiende que la función de la institución en el plano de la composición es «en principio y de modo terminante, la enseñanza de la técnica, entendida en sus dos funciones del dominio de la materia y la disciplina del espíritu», por lo cual el profesor debe estar formado «no solo en el conocimiento mecánico de la técnica, sino en su función psicológica y vivencial». Para salir del caos que imponen las tendencias «retardatarias», Paz asevera que «no queda otro recurso que un total sometimiento a las más severas disciplinas, abandonando la inveterada actitud de "compositor inspirado", tan cara a la mentalidad sudamericana». Devoto, solidario una vez más con su referente de Nueva Música, discrepa con los elogios indiscriminados que se le adjudican a la música argentina. Observa que en las reuniones de colegas, «cualquier perpetrador de gatos para orquesta de cuerdas "tiene mucho talento", "domina su oficio", "es un gran compositor"», mientras que en su opinión lo importante es poseer «oficio, por un lado, y por el otro conciencia del oficio. Nunca se insistirá demasiado en que las dos cosas son indispensables para hacer un compositor», dado que

> la falta de oficio (que induce a la tentación de lo más fácil) y la falta de cultura (que oculta la verdadera meta a la que se debe aspirar) trabajan de consuno para mal de nuestra música, separándola —y es trágico— de la música total, diversamente facetada pero única, de nuestro tiempo.[13]

Este último propósito nos conduce al próximo punto.

---

[13] Estas y otras expresiones de Devoto reeditan ideas que ya había formulado varios años antes en publicaciones culturales. La más significativa de ellas es el artículo «Proposiciones para una música argentina», verdadera declaración programática dedicada a Juan Carlos Paz aparecida en *Espiga* (Rosario), 3, junio–julio 1947, pp. 1 y 3, inmediatamente reimpreso en *9 Artes*, 1, nov. 1947, pp. 3 y 4 e incluido luego en Devoto, Daniel.

«Una falsa fidelidad geográfica nos hace ser infieles a nuestro momento cultural, como si fuéramos, no ya un país de un continente joven, sino un planeta aislado», prosigue Devoto. Más optimista, Arizaga estima que «la música argentina ha evolucionado, ha sabido permanecer activa y (…) ha abandonado su posición reaccionaria a los movimientos estéticos que se produjeron en el mundo en estos últimos cincuenta años». Maiztegui parte de supuestos filosóficos más generales, en tono dramático. Sus palabras pretenden despertar «la inquietud de alimentar nuestra llaga abierta en los tiempos en que nos toca actuar, el "qué" decirnos diciéndolo al mundo entero en nuestra angustia de cumplimiento existencial». Se apoya en citas de Karl Hartmann y menciona además, en nota al pie, las filosofías de la esencia (fenomenología) y de la existencia, aparentemente en relación con tendencias musicales del siglo xx.

En las antípodas, Giacobbe piensa que «los actualismos, entendidos como modas del espíritu, son nefastos y degradados (…) [y] no deben practicarse en el seno de las instituciones que tienden a salvaguardar la continuidad de los valores humanos a través de la especie y de la historia». En consecuencia, debe hacerse que los estudiantes se sitúen «en el seno trascendente de la eternidad vivible y actualizable». El objetivo del profesor de composición debe ser entonces «trabajar con los principios de inmutabilidad y de mutabilidad artística (…) «proyectarse hacia dos extremos absolutos: lo de lo ya perfecto e inamovible en su conformación eterna (…) y lo de lo posible perfectible en la conformación de nuevos valores que tengan esa misma esencia de la permanente», y hacer que «el alumno se sitúe en el seno trascendente de la eternidad vivible y actualizable». Autor de obras de inspiración tan disímil como *Danza pampeana* (1945) y la *Missa con Jesú* (1945–47),[14] Giacobbe considera que los valores esenciales a ser promovidos por el Conservatorio son lo popular («entendido como la síntesis de las vivencias colectivas den-

---

Las hojas. (Buenos Aires: Losada, 1950), pp. 116–119. Reproducimos parcialmente este texto y lo analizamos en trabajos previos iniciados en 1985, especialmente en Corrado, Omar. *L'oeuvre musicale de Juan Carlos (1897–1972).* (Paris: Université de Paris IV–Sorbonne, 1985) y *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (La Habana: Casa de las Américas, 2008). Las convicciones del autor fueron persistentes, como lo demuestra un escrito de los años 70. Devoto, Daniel. «Expresiones musicales: sus relaciones y alcances en las clases sociales», en Aretz, Isabel, relatora. *América Latina en su música* (México–Paris: Siglo XXI–UNESCO, 1977).

[14] Véase García Muñoz, Carmen. «Giacobbe, Juan Francisco», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5 (Madrid: SGAE, 1999) pp. 587–588.

tro de lo histórico humano») y lo religioso («percibido como la síntesis de las vivencias dramáticas entre lo humano y lo divino»). Las raíces religiosas de su pensamiento se explicitan en frecuentes comparaciones de la práctica musical con el sacerdocio.

Más específico, Ginastera se dedica a presentar y discutir los recursos de la atonalidad —«la conquista más significativa que se ha producido en el campo musical»—, sus posibilidades y eventuales riesgos de aplicación. Precisamente en este año de 1952 se advierte en su obra la exploración, restringida, de algunos recursos de esa naturaleza —en el movimiento lento de su *Sonata* para piano, por ejemplo—, que se irán ampliando en lo sucesivo. Exhibe su conocimiento actualizado de la bibliografía, con referencias a escritos de Schoenberg, Leibowitz y Chailley. «El método de Schoenberg —opina— sirve para sus propias necesidades sin que sea imprescindible para los demás compositores». Sobrevuela la historia reciente y observa que después de la Segunda Guerra Mundial los jóvenes retoman y actualizan las teorías de Schoenberg de los años 20, sobre todo en Alemania, Italia y Austria, países que habían quedado musicalmente atrasados. Los partidarios del método

> se agrupan en sectas cerradas que rechazan todo otro tipo de creación. Es decir, que una nueva retórica cuya disciplina se inspira en la solución de un problema personal, aparece reemplazando a la antigua retórica, en un momento en que el arte se libera de toda traba puramente teórica y solo está gobernado por los altos principios de orden estético.

Aunque declara su admiración por la obra de los tres vieneses y de Dallapiccola, su tono se vuelve cada vez más crítico acerca de sus seguidores: identifica «grupos sectarios (…) "desvinculados (…) de los problemas esenciales" que «usan el sistema de una manera primaria o sea que estéticamente guardan con respecto a Schoenberg la misma relación del alumno que realiza bajos de armonía con respecto a Beethoven. Aplican las reglas de una manera fría e impersonal». El compositor argentino debe conocer las técnicas contemporáneas y crear su propia obra personal, con la atonalidad si le sirve para expresarse, sin encerrarse en preceptos que lo limiten. Y finalmente encadena una cita de Schoenberg —«considero urgente poner en guardia a mis amigos acerca de la ortodoxia»— como respaldo a su propia exhortación: «creo conveniente prevenir a los jóvenes contra la entrega total a un sistema que puede a la larga anular su personalidad». Sus formulaciones generarán una intensa respuesta, que analizaremos luego.

Evaluaciones

El propósito de la revista, anuncia Valenti Ferro, no es el de elogiar sin razón la obra de compositores locales como exaltación nacionalista, sino el de

> estimular la creación musical argentina (…) y bregar —libre de prejuicios estéticos— por la intensiva difusión en nuestro país y fuera de él de aquellas obras (…) que tienen legítimo derecho de ser escuchadas (…) Hacia estas obras, es decir, hacia la buena música y no simplemente hacia la música argentina, llamamos la atención del público local.

Ello implica una aproximación crítica rigurosa, ya que, según D'Urbano, «la mejor manera de disminuir el valor de algo es elogiarlo todo». Esta tarea exige, para este crítico, establecer fundamentos claros:

> Si la música argentina ha alcanzado un rango internacional, los críticos están en la obligación de tratarla con criterio internacional. Si la música argentina es todavía provincial, localista y lugareña, los críticos que así lo creen deben hacer una advertencia previa: que para opinar sobre ella están utilizando un metro que mide ochenta centímetros. Cuando se adopta un criterio de apreciación distinto al que rige para la mayoría, hay que señalarlo, para que nadie se llame a engaño.

Pero en este sentido las posiciones no son siempre igualmente exigentes y oscilan entre una visión optimista sobre el presente y el futuro de nuestra música y otra que, por el contrario, cuestiona ese entusiasmo. En el primer grupo se ubican, con diferente grado de convicción, quienes reconocen el talento de los autores, valoran los avances obtenidos, destacan los logros que exhibe la circulación nacional e internacional de las obras y alientan a la superación de las dificultades. Así, para este conjunto de autores, asistimos en los últimos cuarenta años a un «notable desarrollo de nuestro arte musical» que nos ha «permitido llegar a un alto grado de cultura, que se extiende por toda la República» (Ugarte). El balance general arroja un «saldo optimista que nos hace confiar en el porvenir» (Arizaga). Los jóvenes compositores dejan atrás la superficialidad en pos de una música que «desafía el conformismo», rechaza el «vano esteticismo», y actúan «en serio y por necesidad»; ellos «van comprendiendo su cometido y meditan sobre la consecución del mismo» (Suffern). En ámbitos más circunscriptos, la incorporación de la música nativa muestra un camino «que ha sido fructífero para el desarrollo del arte nacional» (Iglesias Villoud) mientras que en el plano exclu-

sivo de la práctica coral Valenti Costa se regocija porque en la actualidad «los jóvenes estudiantes de composición musical del Conservatorio escriben motetes y madrigales de depurada polifonía y práctico conocimiento de las posibilidades vocales».

En flagrante contraste, para Paz la situación en el presente es «caótica y sin salida visible: no por la escasez de compositores, ciertamente, ni por carencia de aptitudes en bastantes de ellos», sino por razones históricas, contextuales, como consecuencia de «circunstancias adversas y de procesos mal encaminados y negativos». Pasa luego revista a las tendencias predominantes, que juzga responsables de ese estado de cosas, y propone, como comentáramos precedentemente, una conducta más profesional, rigurosa, comprometida con el hecho compositivo. Más drástico aún, Devoto exhorta a tener la valentía de reconocer que

> no se puede medir con la misma vara o colgar el mismo adjetivo a Paul Dukas o a Hugo Wolf y a cualquier autor de óperas indígenas; y deberíamos proclamar, sin esperar a que nos lo digan desde afuera, que los compositores que «dominan su oficio» se cuentan en nuestro país con los dedos del pie izquierdo —y sobran.

Previsiblemente, las polémicas manifestaciones de este núcleo duro de Nueva Música suscitarán reacciones que no se harán esperar.

Resonancias, refutaciones

Un medio como *Buenos Aires Musical*, periódico especializado pero de considerable difusión, integra el conjunto de comunicaciones cuyo proceso de circulación Verón califica como instantáneo, dado que «la distancia histórica entre producción y consumo es prácticamente nula».[15] La inmediatez de ese proceso, definido como uno de los «mecanismos que forman parte del sistema productivo que definen las relaciones entre "gramática" de producción y "gramática" de reconocimiento» (Ibid.), favorece la rápida reacción de los lectores e instala la posibilidad de intercambio con los autores, en la misma publicación o en otras del mundo editorial del momento.

En esta dirección de análisis, observamos que el conjunto de escritos de esta revista, cuyas condiciones de producción señaláramos, suscitó respuestas inmediatas entre los mismos articulistas, así como entre ellos y otros actores culturales. Las diversas lecturas y situaciones de recepción generaron «un

[15] Verón, E. *La semiosis social….*, p. 20.

campo de efectos de sentido» (Ibid.) del cual se desprendieron debates radicados tanto en cuestiones contextuales e ideológicas como en rencillas personales dirimidas en el espacio público.

Devoto / Ginastera

Un mes después de aparecida esta colección de textos, en la edición de *Buenos Aires Musical* del 1 de junio de 1952, Devoto resume lo esencial del escrito de Ginastera sobre la atonalidad y el dodecafonismo aparecido un mes antes, luego de lo cual organiza su refutación en cinco puntos.[16]

1. Ginastera considera que el dodecafonismo, método creado por Schoenberg, «sirve para sus propias necesidades sin que sea imprescindible para los demás compositores». Devoto intuye una intención peyorativa en la calificación de "método" a la teoría schoenberguiana y rechaza la equiparación de método con la de intransferibilidad. Afirma que también Descartes «intentó resolver sus problemas personales al echar las bases de su "método" propio», pero el *Discurso del Método* marcó la historia de la filosofía más allá de sus preocupaciones personales. «Nada se ha opuesto ni se opone a que lo mismo ocurra con el "método" de Schoenberg: el hecho histórico es que su "método" pudo ser usado con buen éxito por otros compositores», lo cual es reconocido, además, por el propio Ginastera.

2. El dodecafonismo, concebido en los años 20, habría recobrado fuerza en algunos países europeos como Italia, Austria y Alemania, «a causa de la convulsión y el desequilibrio que lógicamente se manifestaron en el campo intelectual al terminar la segunda contienda mundial» y la falta de actualización de las técnicas, según Ginastera. Ello habría dado lugar al surgimiento de «sectas cerradas que rechazan todo otro tipo de creación». «Es históricamente imprudente —responde Devoto— limitar el florecimiento del método a la segunda postguerra mundial» y recuerda a los lectores los activos grupos norteamericanos, brasileño, argentino, y de países europeos como Francia y Suiza que, fuera de las restricciones y los condicionantes históricos apuntados, siguieron utilizando el método.

3. Esos «grupos sectarios», prosigue Ginastera, «usan el sistema de una manera primaria»,[17] lo cual es también erróneo para Devoto. No sólo el pro-

---

[16] Devoto, Daniel. «A propósito de un artículo de Alberto Ginastera» (*Buenos Aires Musical*, 106, 1–VI– 1952), p. 3.

[17] Ginastera evita aquí identificar a quienes apunta, pero se refiere sin dudas a Paz. En un artículo aparecido en 1948 en la *Revista Musical Chilena* afirmaba que, en su adopción

pio Schoenberg dejó atrás el empleo primario del recurso, en obras como la *Pieza para piano op. 33A*, el *Cuarto Cuarteto* o el *Trío para cuerdas*, sino que el método expandió sus posibilidades en manos de compositores y teóricos como Krenek y Perle, «que fundamentan sus propios "sistemas" dentro del "sistema"».

4. Al proseguir su argumentación, Ginastera observa, recordemos, que «una nueva retórica cuya disciplina se inspira en la solución de un problema personal, aparece desplazando a la antigua retórica, en un momento en que el arte se libera de toda traba puramente teórica y sólo está gobernado por los altos principios de orden estético». Devoto confiesa su desconfianza hacia los «altos principios de orden estético» y no cree que Ginastera pueda señalar los límites entre nueva y vieja retórica, ni el momento en que el arte se libera de trabas teóricas para regirse sólo por principios estéticos. «Tantas tranquilidades no se han dado, ni ahora ni nunca; y en toda la historia de todas las artes, los altos principios de orden estético sólo han sido válidos al afirmarse en las obras, producidas éstas por las humildes retóricas», ya que «nunca ha existido arte sin retórica». Esos altos principios, por lo demás, no pertenecen a la historia del arte sino a la de la filosofía y «están fuera de la competencia inmediata del arte y del compositor (argentino atonal o naturalizado)». Se pregunta luego

> en qué es metafísicamente más convulso, más desequilibrado y menos estético el empleo de «series» dodecafónicas que la ordenación de las sucesivas entradas de una fuga, la concepción de un canon (…), una fórmula de cadencia perfecta, o el planteo (tónica —dominante o relativo mayor— vuelta a la tónica) que informa todo un cierto tipo de composición, desde las danzas del Renacimiento hasta «Rodríguez Peña».

Finaliza acordando con Ginastera, no sin ironía, en que el dodecafonismo es intolerante para con otros métodos compositivos, pero alega que «no se puede ser dodecafonista y a–dodecafonista a la vez, tanto por razones de técnica como por razones

---

del dodecafonismo, Paz no había producido «ninguna obra de verdadero valor, pues solo ha imitado el sistema en su aspecto más rudimentario». Ginastera, Alberto. «Notas sobre la música moderna argentina», *Revista Musical Chilena*, 31 (octubre–noviembre, 1948), p. 24. Estas manifestaciones podrían entenderse como una consecuencia lejana de los embates de Paz contra Ginastera y la polémica consiguiente establecida con Juan José Castro y el propio Ginastera, todo ello producido en las páginas de *Argentina Libre* en 1942. Estudiamos estos documentos en Corrado, Omar. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. (La Habana: Casa de las Américas, 2010), pp. 157 y ssgg.

«de alto orden estético»; y debe reconocerse que esta posición «cerrada» (si así se la quiere llamar; y siempre el arte ha sentido la necesidad de una contención impuesta por el propio creador) es mucho más externamente incómoda que la del que «no limita su técnica» y copia a la derecha e imita a la izquierda según soplen el viento y la política artística.

Si Ginastera cree que los dodecafonistas se desvincularon de los problemas esenciales, Devoto concluye en cambio en que «todos los problemas esenciales de la música (…) son problemas musicales y (…) ninguno de ellos es ajeno al dodecafonismo».

Devoto / Giménez Vega

La respuesta al texto de Ginastera guarda pautas de intercambio profesional, a pesar de su perspicacia y sus sobreentendidos, y concluye con una civilizada invitación al debate. La discusión que entablan Devoto y Giménez Vega adopta en cambio los tonos sarcásticos y beligerantes de quienes no reconocen autoridad a su adversario, con el que dirimen además sus capitales adquiridos en el ámbito universitario. El abogado y escritor nacionalista Elías S. Giménez Vega, docente en universidades nacionales y en el Liceo Militar General San Martín, Jefe de Producción del Servicio Internacional de Radio —todo ello a partir de 1945—[18] y miembro del Instituto de Investigaciones Históricas «Juan Manuel de Rosas»,[19] había publicado en la revista *Histonium*, en junio del mismo año de 1952, un comentario sobre el número de *Buenos Aires Musical* dedicado a la música argentina, al que Devoto responde con un filoso texto aparecido poco después en esta última publicación.[20]

Giménez Vega se indigna ante las expresiones reticentes a considerar los elementos nacionales como fundamento de la producción musical argentina que manifiesta buena parte de las declaraciones allí publicadas. Así,

---

[18] *Quien es Quien en la Argentina. Biografías contemporáneas*. (Buenos Aires: Kraft, 1950), pp. 277–278.

[19] Stortini, Julio. «Historia y política. Producción y propaganda revisionista durante el primer peronismo», *Revista prohistoria*, 8 (Rosario, 2004), pp. 230–249, 232–233.

[20] Giménez Vega, Elías S. «Sobre el arte y la universalidad. Con la música a otra parte», *Histonium*, 157 (junio 1952), pp. 13–14; Devoto, Daniel. «Música argentina y percepciones inmediatas» (*Buenos Aires Musical*, 110, 15–VIII– 1952), p. 1. Todas las citas que siguen corresponden a estos documentos.

> mientras nosotros entendemos que toda cultura parte de la selva como dice Ortega y Gasset, o de la tierra sostiene Goethe, en armonía con su paisaje, con sus hombres, con su ambiente, como suprema expresión de arte, ellos en cambio maman directamente de Euterpe y se nos bajan de los cielos gordinflones con el alimento divino; y desde arriba, en un plano casi celeste, nos contemplan a los pobres embrutecidos pedestres sobre la tierra y en vano pretenden tirarnos un cable musical para elevarnos.

Más allá de esta oposición a los valores musicales inmanentes defendidos por Devoto, el blanco central de Giménez Vega es la categoría de «universal» que circula en los textos cuestionados. Para el autor,

> se es universal, cuando se ha perdido el apellido paterno que nos determina en región y en núcleo familiar; se ha quemado la libreta cívica, que nos da una patria, se ha volatilizado el artista en un mundo fantasmagórico de armonías dodecafónicas (…) solo así, renegando de nuestras esencias mismas, podremos llegar a expresarnos no en forma *universal*, precisamente, sino en ese vacuismo internacionalista que preconizan sus sistemas musicales equivalentes al esperanto.

Hace notar que si bien algunos folcloristas han tergiversado o no han sabido sacar partido de los «elementos vitales» de la cultura, les agradece la labor cumplida, «pese a sus deficiencias». Frente a la fría exigencia de los sistemas y de la técnica, reivindica la «vida», ya que el arte, «antes de entrar en el campo del raciocinio, debe ser vida. Y una vez en el campo del raciocinio, si pierde la vida, carece de arte, es puro academicismo. Y la vida es familia, creencias, una casa, un lugar con sus árboles y sus ríos, sus llanuras o montañas».

Nada podía ser más ajeno a las convicciones de Devoto, ni mayor incentivo a su capacidad para el sarcasmo. En principio, el título de su respuesta alude a una observación de su interlocutor, según la cual «comenzar por el principio, por las percepciones inmediatas, repase Aristóteles, es guardar "una falsa fidelidad geográfica" para Devoto».

Un aspecto de su respuesta se dedica a discusiones históricas. Giménez Vega ilustra su argumentación con ejemplos de la raigambre regional en que se basaría el arte de Egipto o Grecia, los poemas homéricos o el Romancero español, situaciones que Devoto desmantela apoyado en la bibliografía reciente sobre esos temas y afirma, por el contrario, que esas obras no son dialectales, lugareñas, ni fruto primero de una exigencia local. Pero lo esencial apunta sin duda a la cuestión nacional.

> Yo —dice Devoto— que como Guido y Spano, soy argentino hasta la muerte y he nacido en Buenos Aires, ¿deberé cerrar los oídos a LRA, al Colón y la Sinfónica del Estado? No me creo capaz de recuperar los hipotéticos aullidos con que los charrúas recibieron a Don Juan Díaz de Solís, y nunca he oído a un coya que fuera de la capital. Si el señor Giménez Vega no renueva la experiencia del faraón filólogo,[21] aislando a un porteñito recién nacido entre una quena y un saxo tenor, para ver qué escoge, no sé cómo se las arreglará para determinar qué son nuestras percepciones musicales inmediatas.

Se pregunta luego si Giménez Vega renunciará a objetos de la vida actual como la ropa, la medicina, la calefacción o los automóviles. Y dado que su interlocutor celebra las opiniones favorables a las determinaciones locales de Iglesias Villoud y de Giacobbe, Devoto le señala que este último, autor de la *Sonata indígena*, es el mismo de *Impresiones de Asís* y de las *Tres danzas jónicas para un ditirambo al mar*.

La polémica continúa en un par de nuevos intercambios que no aportan nada nuevo al debate. Devoto lo cierra con ferocidad. Declara que las intervenciones de Giménez Vega solo le despertaron «una cierta curiosidad entomológica» y considera que su oponente lleva la querella a un plano personal, «según se desprende de una fatigada sintaxis en la que cohabitan trabajosamente el deseo de ser mordaz y una curiosa impotencia expresiva» (Devoto, 1952 c).[22]

Gianneo / Paz

Luis Gianneo y Juan Carlos Paz habían compartido la causa de la modernidad musical en la Argentina de los años 30, promovida por el Grupo Renovación y sus derivaciones. Sus trayectorias siguieron luego direcciones diferenciadas y sus disidencias al promediar el siglo se pusieron en evidencia a partir precisamente del número de *Buenos Aires Musical* que estamos considerando.

---

[21] Referencia, recordémoslo, al conocido relato de Herodoto sobre Psamético I, faraón de la XXVIa. dinastía de Egipto, quien experimenta con dos niños a los que nadie debía dirigirles la palabra para que, cuando hablaran, lo hicieran en una hipotética lengua primigenia. Se revelaría así cuál era el pueblo más antiguo de la tierra. Devoto reformula irónicamente esta alusión erudita para refutar la aporía que suscitan las afirmaciones sobre el origen, aplicada aquí a los argumentos nacionalistas.

[22] Devoto, Daniel. 1952 c. «Ecos de nuestra edición dedicada a la Música Argentina» (*Buenos Aires Musical*, 115, 15–X– 1952), p. 2.

En una carta al director de la revista, publicada en junio con un título agregado por el director, Gianneo reacciona ante las manifestaciones de Paz, quien niega —maliciosamente, a su juicio—

> capacidad técnica y creativa y acertada orientación estética a todos los compositores argentinos contemporáneos. Los argumentos que el articulista expone son tan débiles e ingenuos como inexactos, ya que negar la existencia de muy buenos músicos argentinos es negar, obcecadamente, la evidencia (Gianneo 1952).[23]

Coincide con el juicio negativo de Paz hacia los compositores del siglo XIX, pero no acepta extenderlo a la actualidad musical. Paz —prosigue Gianneo— no ignora que hay compositores argentinos no solo con condiciones sino con «sólida técnica y conocimiento cabal de todas las tendencias» actuales, porque en otras oportunidades elogió públicamente obras de esos compositores, algunos de los cuales integraron formaciones en que él mismo participó.[24] Si ese grupo no practica «hoy (1952) la tendencia tan cara al señor Paz, no es porque la desconozca[n] o por incapacidad, sino, por el contrario, porque cada uno (…) sabe perfectamente lo que quiere, lo que hace y hacia dónde va». Paz posiblemente ignora —prosigue Gianneo— la existencia de obras de autores argentinos que «resistirían airosamente cualquier análisis o comparación». Entre ellas, menciona las de José María Castro (*Concerto* para orquesta, *Falarka*, cuartetos), Juan José Castro (*Sinfonía bíblica*, *La zapatera prodigiosa*), Jacobo Ficher (*Concierto para violín*, *Salmo a la alegría*), compositores exintegrantes del Grupo Renovación, así como las de Ginastera (*Sinfonía elegíaca* y *Cuarteto*) y García Morillo (*Tres pinturas de Paul Klee*, cantata *Marín*), ejemplos de «capacidad técnica, acusada personalidad y —que no se irrite el señor Paz— de sana inspiración». Y concluye, terminante, en que lo que ocurre es

> que el señor Juan Carlos Paz, «dodecafonista» intransigente y empedernido (muchas veces pensé que se trata de un dodecafonista empantanado), no tolera (…) que haya colegas que vuelen libremente con sus propias alas, y ansía (…) que los compositores argentinos que él niega y denigra, se «encaminen» hacia la

---

[23] Gianneo, Luis. «Sobre la actualidad musical argentina» (*Buenos Aires Musical*, 106, 1–VI–1952), p. 3. Las citas sucesivas corresponden al mismo documento.

[24] Seguramente se refiere a artículos entusiastas de Paz hacia sus colegas del Grupo Renovación, como «Hay un 'retorno' a Mozart en la obra de José María Castro» (*Crítica*, 19–VI–1933, p. 17) o «Música para niños de Luis Gianneo» (*Argentina libre*, 99, 29–I–1942, p. 11). Nótese que, aunque se alude constantemente al Grupo Renovación, nunca se lo nombra como tal.

senda que él sigue y se agrupen alrededor de su patriarcal figura. Si eso sucediera, lo que él llama hoy «mundo caótico» se convertiría, de la noche a la mañana, en el más sonriente de los vergeles.

Amigos de Paz / Gianneo

En su edición del 15 de julio de 1952 *Buenos Aires Musical* publica un breve artículo firmado por «alumnos y colaboradores de Juan Carlos Paz». Son ellos Mauricio Kagel, Francisco Kröpfl,[25] Daniel Devoto, Carlos Collautti, Juan de Prat Gay, Enrique Poj, Ricardo Becher y Sarita Lagos Olivari, en respuesta a las observaciones de Gianneo. Consideran que esas apreciaciones, aparecidas en el número 106 de la revista «se reducen a un ataque personal al compositor Juan Carlos Paz»[26] y comprenden que este «desdeñe responder a un ataque de tal naturaleza, ya que su autor se limita a negar lo expresado por Paz sin fundamentar sus declaraciones». El grupo asume entonces la defensa del compositor aludido, centrada en cuestiones institucionales. En efecto, señalan que en ese colectivo al que refiere Gianneo actuó con esfuerzo Paz mismo, hasta que en 1937 esa entidad perdió contacto con la producción contemporánea. Luego, la Agrupación Nueva Música, creada y liderada por Paz, se dedicó a «dar a conocer música de la más avanzada», en las setenta audiciones realizadas, a las que se suman conferencias, artículos y ensayos de su mentor. Gianneo tendría entonces que analizar las obras que menciona y compararlas técnicamente «con otras contemporáneas y significativas», para que su artículo sea auténtico y merezca así una respuesta. La polémica se detuvo aquí.

Conclusiones

1. Lo primero que aparece en la lectura de estos debates es la capacidad performativa de una ausencia: la definición de lo que se entiende por «argentino» en la música «argentina». Inespecífico, no problematizado como concepto, funciona como un consenso implícito y equívoco –que sobrevuela,

[25] Ambos compositores, del círculo de la Agrupación Nueva Música, son los más jóvenes de quienes intervienen en estos intercambios: Kröpfl nació en 1928 y Kagel en 1931.

[26] AA.VV. «Sobre unas palabras de Luis Gianneo». *Buenos Aires Musical*, 109 (15–VII–1952), p. 3. Las citas sucesivas corresponden al mismo documento.

marca y organiza las verbalizaciones en torno de un centro imaginario que produce discurso.

2. En uno de los extremos, esa categoría se anuda con el imperativo del folklore como condición; en el otro, es simplemente negada, privilegiando la pertenencia al presente del lenguaje antes que a la sustancia nacional de los materiales. Pero quizás lo más interesante es que para algunos de estos escritores lo argentino admite la apertura poética y poliestilística, capaz de contener en el mismo conjunto —la música argentina— tanto los intertextos folclóricos locales como los de otros países, los del pasado clásico o incluso ninguno, en las músicas «absolutas». El argumento invocado con frecuencia para sostener esta heterogeneidad es el determinismo del lugar y la argamasa de la cultura en la producción simbólica, que imprimirían así su huella —¿fatalmente?— más allá de las intenciones referenciales o las contingencias de la inspiración.

3. El valor artístico acordado a la producción local oscila entre un optimismo confiado en lo ya conseguido, esperanzado en el futuro y una visión crítica, exigente, que desanima cualquier concesión facilista o intención reivindicativa. Del mérito concedido a estas obras depende el entusiasmo y esfuerzo dedicados a su incorporación a la vida musical. En las entretelas del debate se ubican medidas político–administrativas contemporáneas destinadas a la protección de la música argentina, que comienzan en diciembre de 1949 en lo referido a la música popular y culminarán en el Decreto 13921 de 1952, publicado en el *Boletín Oficial* el 7 de enero de 1953, meses después del número de *Buenos Aires Musical* aquí considerado. En él se establece la obligatoriedad de incluir una obra de autor argentino en todos los conciertos, ya que

> la música culta argentina en la actualidad tiene significado de realidad nacional dentro de las expresiones de arte de nuestro país [y] que ante el desarrollo alcanzado por las manifestaciones y actividades de sus creadores e intérpretes, en el orden estético y profesional, el poder público no puede permanecer indiferente a todo en cuanto signifique estímulo y difusión de sus expresiones artísticas.[27]

El intervencionismo oficial concretado en ese conjunto sucesivo de disposiciones promueve y defiende la obra de autores nacionales, pero soslaya a la vez el valor estético como criterio de selección en pos del apoyo a una difu-

[27] *Boletín Oficial* 17310, 7–I–1953, p. 1. Una consideración detallada de la legislación peronista sobre este tema puede consultarse en Hildbrand, Sebastián. «'Con fuerza de ley'. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946–1955)», *Revista del Instituto Superior de Música*, 16 (Santa Fe: Instituto Superior de Música UNL, 2016) pp. 62–83.

sión indiferenciada y acrítica de esa producción. Estas medidas tienen sus militantes y sus detractores, y sus efectos repercuten en los discursos.[28]

4. En el campo de fuerzas que diseña las manifestaciones de los autores convocados es posible establecer polaridades entre nosotros/ellos que se construyen en torno de distintos ejes y afectan todos los niveles del texto: las estructuras sintácticas, los recursos expresivos, las significaciones.[29] Sobresalen las que disparan los textos de Paz y Devoto, frente a quienes se colocan sus oponentes por razones ideológicas —nacionalismo/ universalismo—, técnicas —con centro en el dodecafonismo— o simplemente personales. La importancia de esta zona de conflicto se revela por la artillería retórica desplegada y la temperatura que adopta el lenguaje, en relieve claramente contrastante con un contexto discursivo por lo general poco accidentado. En todos los casos, hay un extra–texto que forma parte de las condiciones de producción del discurso e inscribe su marca en él.[30] Así, las insinuaciones o altercados con Gianneo o Ginastera no se basan solo en argumentos conceptuales; estos presuponen viejos enfrentamientos en los que se entrelazaron cuestiones estéticas con rivalidades personales y grupales. Otra muestra de este fuera de campo es el protagonismo que adquiere el dodecafonismo en los intercambios verbales. En el artículo de Paz ese término aparece solo una vez y de manera más bien marginal. Es entonces su conocida militancia, prolongada e intransigente, por el dodecafonismo como vértice irrenunciable de contemporaneidad lo que se constituye en blanco de las críticas, más que lo que el texto dice. En estos desplazamientos el dodecafonismo asume para sus detractores nacionalistas la representación del cosmopolitismo, y aquí la polémica desborda el campo musical y se proyecta a otros espacios culturales e ideológicos, como los que transita Giménez Vega.

5. Colocada en el campo de los debates generales sobre el nacionalismo a mediados del siglo, es preciso observar algunas particularidades que presenta la dinámica específica de las «músicas nacionales» y la manera en que aparecen en el cuerpo textual que analizamos. En él, la defensa de las músicas autóctonas como identificador necesario ocupa un lugar relativamente restringido, sostenido por los compositores más antiguos y cuya obra se fraguó de manera sustancial en esa matriz. A pesar del fuerte sostén externo

---

[28] De hecho, Rodolfo Arizaga señala en este mismo número de la revista la inconveniencia de «ofrecer música argentina al quilo, metafóricamente hablando. Esto consiste en abrumar al oyente y a los intérpretes con seis u ocho obras nacionales sin tener en cuenta nada más que la necesidad de difundir nuestra música».

[29] van Dijk, T. «El análisis crítico del discurso»…, pp. 28 y ssgg.

[30] Del momento en que lo «externo» deja huellas en el objeto significante pierde sentido la oposición entre inmanente y externo, según observa Verón, E. *La semiosis social…*, p. 127.

que ofrecen las plataformas culturales peronistas tradicionales, no hay especial énfasis nacionalista en los músicos funcionarios del gobierno que escriben en este número.[31] Una de las razones reside en el impulso modernizador de otras franjas del oficialismo en esos años, en las que se ubica el Director de Música y Danza, Carlos Suffern, así como el Director del Museo Nacional de Arte Decorativo, Ignacio Pirovano —a cuyo círculo de relaciones pertenece Juan Carlos Paz— quien presidirá la Comisión Nacional de Cultura a partir de octubre de 1952. Actores sociales como ellos favorecieron una mayor apertura a expresiones susceptibles de sintonizar con las tendencias artísticas internacionales de avanzada en la época.[32] Esto coincide, por otra parte, con la lenta curva descendente de las músicas populares locales en la producción compositiva culta, que desembocará en el vanguardismo de la década del 60. La polémica con Giménez Vega, en cambio, incorpora una sobreexposición ideológica que resulta ajena al registro en que se expresan la mayoría de los músicos. Con todo, este conjunto de escritos ofrece una superposición de estratos representativa de concepciones estéticas diferenciadas, de distinta profundidad histórica, proveniente de temporalidades discontinuas y con una tensión implícita entre recuerdo y anticipación. Incluso en el campo mismo de la modernidad emergen las fracturas: el interés de Ginastera por la atonalidad en 1952 resulta tardío comparado con la práctica dodecafónica de Paz desde 1934.[33]

---

[31] Para ilustrar esta bipolaridad de las políticas culturales oficiales valgan los siguientes ejemplos, todos de 1952, que podrían multiplicarse. Por un lado, el Ministerio de Relaciones Exteriores promueve la grabación de discos de música culta argentina por la Orquesta Sinfónica del Estado. El repertorio seleccionado consiste casi exclusivamente en música de inspiración folclórica. Por otro, el «Panorama General de la Música Argentina de Cámara», organizado por la Dirección General de Cultura en el Teatro Cervantes, ofrece una programación diversificada y ecuménica, con notable presencia de obras sin referencia local e incluso con técnicas aun consideradas vanguardistas, como la *Tercera composición en los doce tonos* (1937) de Juan Carlos Paz (aunque haya sido la única de estas características incluida en el ciclo). Recuérdese, además, que se produce en el Teatro Colón el estreno sudamericano de *Wozzeck*, repetida al año siguiente.

[32] Sobre Pirovano, las vanguardias y los sectores modernizadores del oficialismo en las artes plásticas pueden consultarse, entre otros, Giunta, Andrea. *Arte, internacionalismo y política*. (Buenos Aires: Paidós, 2001); García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011); Bermejo, Thalía.«Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia». *Estudios curatoriales*, 1 (primavera 2012), disponible en http://untref.edu.ar/rec/num1_dossier_4.php, última consulta 23 de marzo 2019; Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. (Buenos Aires: Biblos, 2015).

[33] De hecho, en ese mismo año 1952 la Agrupación Nueva Música estrena en el país *Dédalus 1950*, obra con la que Paz finaliza su extensa práctica dodecafónica estricta, pues

En la portada de la revista que analizamos, Valenti Ferro reconoce que sobre la utilidad de esta colección de documentos habrá en el futuro, seguramente, desacuerdos. Y sospecha que «muchos lectores coincidirán con nosotros en que esa utilidad será efectiva tanto por lo que en estas páginas que entregamos a su consideración se diga como por lo que no se haya dicho». Coincidimos.

---

considera que el método ya no responde a las exigencias del pensamiento musical contemporáneo. La considerable complejidad especulativa de esa pieza se acrecentará luego con la adopción del serialismo integral en 1955 (Véase el capítulo «Persistencia de la modernidad» en este volumen). Ginastera, luego de apariciones no sistemáticas de los doce sonidos en sus obras, incorporará procedimientos dodecafónicos de manera consistente a partir de su *Segundo Cuarteto de Cuerdas* (1958). Obviamente, mencionar este desfasaje solo tiene sentido para comprender el contexto de los debates que esos procedimientos compositivos suscitaron en la época y las concepciones entonces vigentes sobre el progreso en el arte.

3. Escrituras oficialistas y sus repercusiones en el campo musical

Quien se empeñe en la búsqueda de referencias específicas y conceptuales a la música en la enorme masa textual producida por el oficialismo peronista se verá considerablemente decepcionado. Lo compensará la consulta de la documentación legislativa que regula las actividades de los músicos, la presencia de música argentina en los conciertos y en las emisiones radiofónicas, el acceso de los públicos a determinados espacios, la planificación educativa o bien aquella que dispone la creación de organismos musicales públicos. Las definiciones más amplias sobre características, jerarquías y función sociopolítica de la música en el cuerpo doctrinario justicialista, casi siempre laterales, deben deducirse en todo caso de escritos dedicados a la cultura, como desprendimientos de esa categoría general, reemplazando por «música» los términos más frecuentes, como «cultura» o «arte».

Los Planes Quinquenales

Los dos documentos de mayor trascendencia operativa del decenio peronista fueron los llamados Planes Quinquenales: el *Plan de gobierno 1947–1951*, publicado en 1946 y el *Segundo Plan Quinquenal*, previsto para el período 1953–1958, promulgado el 29 de diciembre de 1952. En ninguno de ellos se tematizan cuestiones musicales; las alusiones, casi siempre laterales, deben

inferirse de los capítulos dedicados a Cultura, Educación, Trabajo y de las consideraciones ideológicas y políticas generales que permean los textos.

Sin embargo, la emergencia de cada uno de estos programas de gobierno fue acompañada por una frondosa acción de difusión y propaganda en la que se comprometieron también los músicos, mediante pronunciamientos, obras musicales, recitales y manifestaciones de apoyo que amplificaron el mensaje por todos los medios disponibles y que revelan o confirman adhesiones públicas significativas al poder vigente.

Plan de Gobierno 1947–1951

Fue anunciado en el mensaje presidencial del 19 de octubre de 1946 como proyecto de ley y editado ese mismo año por la Secretaría Técnica de la Presidencia de la Nación. Consta de dos volúmenes, el segundo de los cuales es de Interpretación Gráfica y consiste en cuadros que sintetizan y organizan espacialmente lo redactado en el primero.

Su capítulo IV, Cultura, establece, en epígrafe, el marco conceptual general, una filiación ya expresada previamente en innumerables discursos y manifestaciones del presidente y su entorno. Indica que las actividades científicas y culturales afianzan «el prolífero patrimonio de nuestra civilización greco–latina que nos fuera legada y de la que somos continuadores»; esa es «la orientación que debe seguir la cultura de nuestro pueblo» (165). Más adelante, y para completar el programa nacional–católico, establece que «el estado tenderá a que el pueblo no olvide que con la religión heredada recibió también una formación de cultura y moral, fuente y vehículo de insospechables conocimientos de convivencia social y de fortaleza espiritual» (167).[1]

Como diagnóstico, se observa la existencia de numerosas instituciones dedicadas a estas actividades, pero falta coordinación entre los centros existentes y en eso consiste la función del estado, ya que «todo ello adolece de una falta de espiritualidad y de ordenamiento de conjunto, como también de orientación adecuada tendiente a una cultura eminentemente nacional». El propósito es a la vez práctico y conceptual.

[1] El diario católico *El Pueblo* se regocija por la importancia acordada a la religión, así como a la historia y a la lengua en el Plan de Gobierno, aunque hubiera preferido que se incluyan en el capítulo «Cultura» precisiones sobre educación, área que considera inseparable de ella y que figura en otros apartados del documento. «El Plan Quinquenal y la Cultura», *El Pueblo*, 26–XI–1946, p. 8.

La atención del estado debe dirigirse, en primer término, a la preservación del patrimonio tradicional, del que «forman parte, entre otros, la historia, el idioma, la religión, el culto a la familia, la poesía popular, el folklore, las danzas del pueblo y el culto a las efemérides patrias» (166). La defensa del idioma incluye tanto el que «nos legó la Madre Patria» como las lenguas autóctonas (166–67). El plan establece que «El estudio de las expresiones folklóricas, música y danzas populares, esencia del sentir de un pueblo, debe cuidarlo el Estado como exponente de íntima y popular cultura y como base de formas propias de expresión artística» (167).

Persiste la preocupación por la integración de los inmigrantes que caracterizara las políticas públicas de comienzos del siglo. Por ello, la difusión de la cultura tradicional

> debe servir también como elemento espiritual para captar a elementos inmigrados que hallarán en esas expresiones íntimas del arte, medio para llenar el vacío que el alejamiento de su país de origen les causa, facilitando así la absorción por el nuestro de las nuevas masas humana que vienen a ofrecer su trabajo y a buscar nueva patria en nuestras tierras. (167–68)

Se anuncia que el Estado

> tiene en preparación el plan de cultura general, considerándolo como un todo armónico dentro de lo que representa el alma de ese venero de riqueza material enorme, que será nuestra Patria, cuando mediante la acción consciente y orgánica del Poder Ejecutivo, recobre y oriente toda su riqueza y vitalidad» (p. 168).

Menciona los centros de los que dispone la juventud para perfeccionar su formación, como los de bellas artes, el teatro, ciencias y letras, libros, radiodifusión; la música, en el mejor de los casos, estaría incluida en las bellas artes o en el «etc.» que cierra el párrafo (168). Un esquema que sintetiza lo redactado aparece en el volumen de gráficos, donde se desglosan y amplían los conceptos anteriores (p. 14). Se identifican los ámbitos en que se produce la formación y la conservación de la cultura, las instituciones mediante las cuales el estado debe fomentarla para cumplir la finalidad de «Conocer, conservar, engrandecer, la cultura nacional».

Repercusiones

Una de las primeras expresiones públicas de apoyo al Plan Quinquenal consistió en la manifestación realizada el 24 de enero por las calles de Buenos Aires, en la cual «orquestas improvisadas, los tambores, el bombo y los clarines daban a las columnas pintoresco sabor de pueblo» (D 25–I–47, p. 1).

Rápidamente se organiza un Ciclo de Conferencias para difundir el Plan Quinquenal, una de las cuales estuvo a cargo de Juan Alfonso Carrizo, director del Instituto Nacional de la Tradición y miembro de la Academia Argentina de Letras. Se realizó en el Centro Universitario Argentino el 11–3–1947. Lo presentó el presidente de la Cámara de Diputados de la Nación, Dr. Ricardo Guardo. Carrizo, luego de recordar al padre Barzana, quien predicó en lenguas indígenas a fines del siglo XVI en el Chaco y en Córdoba, recitó algunos cantares tradicionales recogidos en diferentes provincias para demostrar que son morfológica e ideológicamente españoles. Luego de presentar coplas medievales conservadas en las provincias, propuso «salvar (…) nuestra tradición cuatro veces secular, nacida al arrullo de la fe en los momentos en que España producía las obras de valor más universal, en el Siglo de Oro», reivindicación hispano–católica que se explicita en otros momentos del texto. El Plan Quinquenal ofrece un programa amplio y completo, atento a todos los detalles de la cultura tradicional argentina, desde la investigación sistemática y científica de la música, de la poesía, las leyendas, etc., hasta la formación de artesanos que recuperen las habilidades de los paisanos del siglo XIX (D 12–3–47, p. 7).[2] Y concluye: «El jefe de la Revolución lo ha dicho ya: «Para que la recuperación nacional sea un hecho, es urgente e indispensable que ella empiece por el espíritu"» (Ibid.).[3]

Simultáneamente se desarrolla una intensa difusión radial del plan. *Democracia* anuncia que en la audición «Una voz en el Plan Quinquenal» disertará el 2 de abril de 1947 Pedro Sofía, presidente de la Asociación Argentina de Música de Cámara, sobre «Nuestro pasado folklórico en el Plan Quinquenal», ratificando así el énfasis en la cultura tradicio-

[2] El artículo menciona una ley presentada en el Congreso de la Nación por el diputado de Jujuy, Manuel Sarmiento, aparentemente previa a la sanción del Plan Quinquenal, que iría en el mismo sentido de lo establecido en ese documento.

[3] En este ciclo de conferencias se sucedieron figuras destacadas de apoyo al peronismo, entre otros, José María Fernandez Unsaín («Los escritores en el Plan Quinquenal»), Arturo Cancela («Los hombres del Ochenta»), Vicente Sierra («El sentido peronista en la historia argentina»), Guillermo Borda («El 'Martín Fierro'Poema de nuestra revolución), Presbítero Virgilo Filippo («El comunismo y el Plan Quinquenal»). *El Laborista*, 11–III–47, p. 8; 8–IV–47, p. 15.

nal (D 31–3–47, p. 4). El mismo diario afirma que dicha asociación apoya y difunde los propósitos culturales del Plan Quinquenal, para lo cual viene desarrollando «una acción intensa, consecuente con los fines de propender a un mayor conocimiento en el pueblo de la cultura musical, estimulando nuevos valores». Auspiciada por la Comisión Nacional de Cultura presenta en el Teatro Nacional de Comedias un concierto lírico–coral el 15–6 a cargo del Orfeo Catalá, cantantes e instrumentistas, dirigidos por Alfredo Gatell. El repertorio consistió en canciones tradicionales catalanas, *Capullo nuevo* de Luis Sammartino, *Encanto* de Pedro Sofía y *La serva padrona* de Pergolesi (D, 15–VI–47, p. 11).

Espectáculos dedicados a distintas celebraciones fueron hábilmente asociados a la propaganda del Plan Quinquenal. Un ejemplo de ello lo constituye el concierto del 4 de junio en el Teatro Colón, destinado a conmemorar el cuarto aniversario de la Revolución y el primero de la asunción de Perón. El diario oficialista comunica que allí estaba «el verdadero pueblo argentino para el cual se hizo la Revolución (…) fascinado por la profundidad de la música, con la máxima amplitud de la consigna del Plan Quinquenal de recuperación del arte para el pueblo». El programa incluyó los ballets *El lago de los cisnes* y *Passacaglia* de Bach–Respighi, así como danzas nativas provenientes de *Fiesta pampeana* de Emilio Napolitano y de *Altiplano* de González Gamarra, coreografiadas y dirigidas por Angelita Vélez (D, 5–VI–47, p. 12). Decisiones similares adoptaron diferentes instituciones. Así, el Sindicato Argentino de Músicos proyectó la formación de Escuelas de Capacitación para músicos y directores, con el fin de elevar el nivel artístico de los profesionales, iniciativa «inspirada en los principios revolucionarios del Plan Quinquenal y al cual desean los músicos argentinos aportar con su caudal espiritual» (D, 21–5–48, 7).

Más adelante el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública crea la Comisión Honoraria denominada «Divulgación del Plan Quinquenal de Gobierno de 1947–1951 en materia tradicional y folklórica». La preside el Director General de Cultura, Leopoldo Marechal y la integran el Director del Instituto Nacional de la Tradición, Juan Alfonso Carrizo, su vicedirector, Manuel Gómez Carrillo, el Diputado Nacional Manuel Sarmiento, Carlos Vega y Rafael Jijena Sánchez (*Guia quincenal*, 7–VII–47, 89). Aunque sus primeras acciones se anunciaron a partir de agosto (GQ 8–VIII–47), comenzaron el mes siguiente con un acto en el Teatro Nacional de Comedias realizado el 8 de setiembre (D, 8–IX–47, 13 y D 9–IX–47, 9). Se abrió con una disertación del interventor del Consejo Nacional de Educación, Paulino Mussacchio, seguida por una conferencia de Juan A. Carrizo sobre «Poesía tradicional argentina», con recitados de Lilia Roberti, Zoe Ducós y Osvaldo Moreno. Se

escuchó luego un recital de música folclórica argentina —Zamba de Vargas, Bailecito, Triunfo, Cueca, Vidalita serrana, Los aires— recopilada y armonizada por Carlos Vega, Isabel Aretz, Sylvia Eisenstein, Manuel Gómez Carrillo y Montserrat Campmany. Intervinieron como intérpretes los violinistas Humberto Carfi y Haydée Rossi, los pianistas Héctor Carfi y María Teresa Branda Cárcano, la chelista Emma Curti y la soprano Rosaura Quorin. El Coro Mixto del Club Gimnasia y Esgrima, dirigido por Pedro Valenti Costa, entonó Vidalita, Huella, Vidala y Gato. Culminó con un recital de danzas tradicionales, con bailarines dirigidos por Antonio Barceló, quien sería poco después el primer Director de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas creada en 1948.

Segundo Plan Quinquenal (1952–1957)

La ley que lo contiene fue presentada el 1° de diciembre 1952; fue sancionada por el Congreso Nacional con el número 14184 el 21 de diciembre y promulgada por el Poder Ejecutivo el 29 de diciembre del mismo año. La prensa lo anuncia al día siguiente (véase *Democracia*, 30–XII–52, p. 2).

Más internamente articulado que su antecesor, lo más relevante para nuestro tema aparece bajo el ítem I, Acción social, en sus capítulos IV, Educación y V, Cultura. En el primero de ellos se establecen los objetivos generales de la Educación Artística: «El Estado auspiciará, mediante la educación artística, la creación de un sentido nacional del arte sobre la base de las expresiones clásicas y modernas de contenido humanista y popular, dotando al alumno de los recursos técnicos necesarios que posibiliten la aplicación de su capacidad creadora y la formación integral del artista» (IV.G.10 p. 89).

El capítulo V enuncia que

> en materia cultural el objetivo fundamental de la Nación será conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional. (p. 97)

Las restricciones son explícitas en el conjunto que forman los términos nacional, popular, cristiano, tradicional y sobre todo en la condición de alineamiento con la doctrina nacional, cuyo contenido se estableciera ya previamente en el artículo 3 del documento: «defínese como «doctrina

nacional» adoptada por el Pueblo Argentino, la Doctrina Peronista o Justicialismo» (p. 29), concepto que se reitera a lo largo del Plan.

La cultura tradicional, las «auténticas expresiones culturales autóctonas» contribuirán a la «integración de la unidad espiritual del Pueblo» (V.G. 8). Se la impulsará mediante la recopilación de «manifestaciones autóctonas de la vida argentina como testimonios de sus costumbres y expresiones científicas, literarias o artísticas tradicionales» y la puesta en valor de las costumbres y festividades regionales (V.E. 4).

El Estado también propiciará «la *elevación* de la cultura artística del Pueblo», y favorecerá la difusión de «las expresiones de inspiración y contenido sociales» (V.G. 9, énfasis nuestro). Se llevará a cabo mediante exhibiciones populares del acervo artístico nacional y universal, actualización de los museos de arte que facilitarán el acceso del pueblo a sus colecciones y

la reglamentación adecuada de los distintos medios de difusión en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística: cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, etc., a fin de que tales medios, que contribuyen a la formación de la conciencia artística nacional, permitan elevar la cultura social. (VE 5, 104, 105)

En nota al pie se informa que existe ya «una poesía popular peronista una literatura popular peronista (…) un arte, una ciencia y una literatura de la Nueva Argentina» (Ibid., p. 103). En el terreno de la cultura histórica, se promoverá «la divulgación ponderada de la verdad histórica nacional [y] el conocimiento de las realizaciones históricas del Justicialismo» (Idem).

Repercusiones

En este caso, la promulgación del documento suscitó una producción musical específica: la *Marcha del Plan Quinquenal,* compuesta por Rodolfo Sciammarella y grabada en 1953 por Héctor Mauré con la orquesta dirigida por Silvio Vernazza y el coro de Fanny Day en Disco Víctor P. 1550.[4] Su letra, musicalizada según los estereotipos del género, dice: «Argentinos y extranjeros/ apoyemos al gobierno de Perón/ a esa obra genial/ que es su Plan Quinquenal/ que engrandece y enriquece la nación. Perón, Perón, Perón/ tu pueblo que es leal/ cumplirá con el Plan Quinquenal». La práctica de Mauré como cantante de tango se percibe en determinadas inflexiones que incorpora

[4] https://www.todotango.com/historias/cronica/266/Los–tangueros–del–Peronismo–y–sus–obras/. Puede escucharse en la compilación de documentos sonoros y musicales de Nudler, J. *La marcha…*, CD 3, pista 14.

al registro militar en que se inscribe la pieza.[5] Por otra parte, se dispone la realización de un ciclo de conciertos gratuitos en el Colón los domingos por la mañana, en adhesión al Plan Quinquenal. *(Democracia,* 24–VI–53, p. 4).

Desde principios de 1953 el diario *Democracia* publica regularmente una sección dedicada a publicitar el plan, con el encabezado general de «El Plan Quinquenal y nosotros», en la que se suceden entrevistas a referentes de los más diversos ámbitos sociales, económicos y culturales. «El Plan Quinquenal y nosotros. Los músicos», se entrega en dos ocasiones. La primera, publicada el 10 de marzo, consiste en un reportaje a Pedro Valenti Costa, Director General y Artístico del Teatro Colón desde el 24 de octubre de 1952,[6] precedido por un recuadro que reproduce el objetivo general del capítulo V, Cultura, del mencionado documento. El periodista subraya la importancia simbólica del teatro, en el cual Perón pronunció el discurso inaugural del ciclo de conferencias de difusión del plan y afirma que el Colón, con la llegada del presidente, pasó «de la aristocracia a las masas populares para deleite de ésta y enconado rencor de la otra», línea argumental que desarrollará frondosamente el entrevistado. Valenti Costa elogia las bases programáticas de ambos planes quinquenales, cita aquel discurso y agrega que a él no le queda

> sino cumplir con el mandato, como argentino, como peronista y como funcionario (…) tengo absoluta fe en su éxito, porque nada fracasa de todo cuanto hace un gobernante cuya labor marcha con el latir del Pueblo, y el Segundo Plan Quinquenal ha sido elaborado para el Pueblo, para su felicidad y su grandeza.

Expone las dificultades de un organismo descentrado con respecto a las grandes capitales para la contratación de los artistas más prestigiosos, los que mantienen el nivel internacional del teatro. El esfuerzo se justifica porque

> no es para unos pocos, sino para el Pueblo, cuya evolución artística en estos últimos años es realmente notable. La gran masa concurre ahora a las lujosas instalaciones del Colón y aplaude o desaprueba, lo que es índice de esa evolución cultural a que hice referencia. Y ello, debemos decirlo, es obra exclusiva del general Perón. Antes de su advenimiento el Pueblo no podía, o lo que es peor, se consideraba que no debía tener acceso a las manifestaciones y fuentes de cultura;

[5] Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=c007_VwE5RA

[6] Hasta el 30 de abril de 1954 (Caamaño, R. *Historia del Teatro…*, Vol. … p. 89)

solo podían asistir

> aquellas personas que representaban a la oligarquía del país (…) Hoy, con las funciones gremiales, populares, el Pueblo tiene sin desmedro alguno de su economía, acceso a los espectáculos más depurados del arte lírico mundial, escucha a los más eminentes solistas y acude a los grandes conciertos sinfónicos.

Destaca asimismo otros aspectos de la actividad del teatro: las escuelas de Baile, Coro y Canto, a las que pueden concurrir todos los que reúnan las condiciones exigidas, la irradiación de óperas por Radio del Estado y los espectáculos de ballet gratuitos en el Parque General Paz y de Los Patricios (*Democracia*, 10–3–53, p. 8). Más adelante, los artistas del elenco del Teatro Colón acuden a saludar al Presidente, que los recibe en el Salón Blanco de la casa de gobierno, acompañados por el intendente Jorge Sabaté y Valenti Costa. En representación de los artistas habló el tenor Horacio González Alisedo, quien expresó «la adhesión total de los artistas a la obra magistral que desarrolla el General Perón en los distintos órdenes de la vida nacional», especialmente «en el campo del arte y en pro de los artistas argentinos, dignificados (…) y elevados a la posición cultural y social por la que venían luchando desde hace mucho tiempo» (*Democracia*, 13–VI–53, p. 3). Perón pronuncia entonces un discurso conceptualmente sustancioso del que nos ocuparemos luego.

La Asociación Argentina de Directores de Orquesta visita a Perón para manifestarle la total adhesión del organismo que integran a la obra de gobierno que cumple y la identificación con los objetivos del Segundo Plan Quinquenal. En el mismo encuentro lo designan Socio Honorario de la entidad y Aníbal Troilo le entrega un presente en nombre del elenco de *El patio de la morocha*. Asisten Juan D'Arienzo, Ricardo Tanturi, Edgardo Donato, Alfredo de Angelis, Eduardo Armani, Feliciano Brunelli, Raúl Sánchez Reynoso, Pedro Láurenz, Enrique Forte, Horacio Salgán, Alberto Mancione, Lorenzo Barbero, René Varela, Raúl Fortunato, Alcides Fertonani y Vito Bony (*Democracia*, 11–VI–53, p. 5).

En continuidad con la atención centrada en el mundo del trabajo, también en el campo laboral de los músicos, que el gobierno había ido manifestando a través de la legislación de sus actividades, la siguiente entrevista de *Democracia* está dedicada al Sindicato Argentino de Músicos y se publica el 18 de marzo. En este caso, el recuadro correspondiente reproduce el objetivo fundamental del capítulo 2: Trabajo, acompañado por una fotografía de los entrevistados: Orlando Spinelli, Bruno Bragato, Alfredo de Santis, José Ragusa, Manuel La Plaza, Rafael A. Ferro, Juan E. Gómez, Alberto D'Amore y A. Rodríguez Larrea. El periodista reflexiona sobre los artistas como trabajadores, condición

que «viejos resabios creados por mentalidades burguesas» habían colocado en un «escalafón especial, cerrado a todo derecho a una vida normal, condenados a una especie de bohemia heroica como si fueran sujetos exentos de necesidades». Frente a eso, los artistas se reúnen para actividades societarias para resolver distintos problemas. Los propósitos de los entrevistados, más que citas textuales, aparecen por lo general glosados por el periodista. Destaca la importancia de «la divulgación, la propaganda de una idea», ya que para concretar los planes es necesario que «se encarnen en una mística, en una doctrina que debe ir hasta el corazón de los llamados a ejecutarla».

Uno de los músicos expresa que se realizarán acciones dentro del sindicato y otras de proyección social,

> contando con el apoyo y patriótica colaboración de orquestas populares, conjuntos musicales y demás elementos artísticos con los que se organizarán grandes espectáculos gratuitos en locales de gran amplitud con el fin de difundir entre el público asistente aspectos escogidos de los distintos capítulos [del Plan]. Estas explicaciones serán hechas al público por los mismos artistas actuantes.

Para cumplir con los objetivos del Plan, el Sindicato Argentino de Músicos «ha elaborado un Plan de Realizaciones, que lleva el nombre de Evita, en homenaje a Eva Perón, Jefa Espiritual de la Nación». Dichas realizaciones pondrán en práctica lo establecido en sus distintos capítulos: Acción Social, Acción Económica, Comercio y Finanzas, Comercio Exterior e Interno, Política crediticia, monetaria e impositiva y Legislación general, en lo específico de este sindicato *(Democracia*, 18–3–53, p. 8).

En junio se publica un artículo en el que los directores de orquesta manifiestan su adhesión al General Perón y al Plan Quinquenal. El subsecretario de Informaciones, Raúl Apold, acompaña a los miembros de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Directores de Orquesta para que los reciba Perón en su despacho. La comitiva estuvo integrada por Héctor Lomuto, Aníbal Troilo, Juan D'Arienzo, Ricardo Tanturi, Edgardo Donato, René Cospito, Alfredo de Angelis, Eduardo Armani, Feliciano Brunelli, Raúl Sánchez Reynoso, Pedro Láurenz, Enrique Forte, Horacio Salgán, Alberto Mancione, Lorenzo Barbero, René Varela, Raúl Fortunato, Alcides Fertonani, Vito Bony y el asesor letrado, doctor José Rosemblit. Como se observa, esa Asociación estaba constituída únicamente por directores de orquestas de música popular, casi exclusivamente de tango. «Luego de saludar al primer magistrado, le expresaron la total adhesión del organismo que integran, a la obra de Gobierno que cumple, como así también la identificación del mismo con los objetivos del II Plan Quinquenal». Le comunican

al presidente que se lo designó Socio Honorario de la entidad. El presidente les manifestó «el placer que sentía al observar el movimiento de recuperación de la música popular argentina», y los exhortó «a mantener esa orientación que hace posible la cultura artística popular, uno de los objetivos del II Plan Quinquenal». Troilo le hizo entrega además de un recuerdo en nombre de los integrantes del elenco de *El patio de la morocha* y del personal del Teatro Enrique Santos Discépolo (*Democracia*, 11–VI–53, p. 5). En ese mismo mes comienza un ciclo de conciertos gratuitos en el Colón los domingos por la mañana, en adhesión al Plan Quinquenal (*Democracia*, 24–VI–53, p. 4).

Los efectos del plan, prolongados en el tiempo, se registran con persistencia en el universo editorial. Un ejemplo de ello es el artículo que *Buenos Aires Musical* publica a fines de 1954, titulado «El pueblo en la promoción cultural». En él verifica un «elocuente florecimiento» de la actividad cultural, consecuencia en gran medida de la aplicación de los postulados del Plan Quinquenal. El texto concluye exhortando a los argentinos a aportar su esfuerzo mediante el pago del impuesto fiscal, «cuyo producido ha de servir luego para el sostenimiento de la obra pública en todos sus aspectos, uno de los cuales es, por cierto, el de la promoción de la cultura del pueblo en sus diferentes manifestaciones» (*Buenos Aires Musical*, 149, 15–XI–54, p. 5).

La palabra de Perón

De la muy prolífica producción textual de Perón, exhaustivamente recogida y difundida por múltiples medios, seleccionamos solo dos ejemplos que estimamos significativos, susceptibles de ser relacionados, siempre indirectamente, con la música. Ambos derivan de esos núcleos sustanciales que fueron los Planes Quinquenales, con los cuales registran vecindades cronológicas: el primero de ellos se publica en 1948; el otro en 1953.

La cultura es el título de un pequeño volumen que recoge, según se aclara, el contenido de un artículo periodístico escrito por Juan Perón, sin indicar la procedencia. Allí, el autor establece la necesidad de regular el talento y las realizaciones de los hombres, por más extraordinarias que sean, según el «módulo nacional», esto es, las «modalidades ingénitas» de cada pueblo, el «alma nacional», los «principios consubstanciales de su propio ser» que lo diferencia entre todos los demás. Por ello, se

> exige un renunciamiento de los afanes individuales de los hombres y una veneración a ese algo inmaterial, impalpable y prodigioso que constituye como el genio tutelar de cada pueblo. Ese renunciamiento y esa veneración (…) merecen,

> como ningún otro, el vigilante cuidado de las más altas y cultas jerarquías de la organización política de los pueblos. Por tratarse de una materia que hace a la conservación del alma nacional en sus más puras manifestaciones, ninguna desviación debe ser admitida.[7]

Paradójicamente, poco después se relativiza este autoritario principio de subordinación de lo personal a los contenidos nacionales que establezca el gobierno y se aclara: «Conste que no queremos una cultura oficial ni dirigible; no queremos moldes uniformes a los que deban sujetarse nuestros intelectuales, artistas y científicos; no queremos hombres adocenados y obsecuentes a una voz de mando» (7). El resto del texto cita párrafos completos del Plan de Gobierno en lo referido a Cultura y reconoce que su puesta en práctica hubo de demorarse por la necesidad de resolver cuestiones más urgentes.

En su significativo discurso a los artistas del Colón en 1953, publicado en *Democracia* (13–VI–53, p. 3), Perón reitera principios ya ampliamente conocidos y divulgados. El primero de ellos enfatiza nuevamente el sitio protagónico acordado en su gobierno a la cultura popular local. Así, se lee, en destacado original, que

> El arte, por bueno que sea, cuando es importado crea solamente un factor o coeficiente de cultura circunstancial y momentáneo (…) La cultura es popular o no hay cultura. (…) Cuando nosotros hablamos de cultura en nuestro Plan Quinquenal, no nos referimos a otro tipo de cultura que no sea la popular.

Aunque en el cuerpo textual programático del justicialismo lo popular remite generalmente a las manifestaciones tradicionales y folclóricas del país, podría entenderse también en el sentido más abarcativo de bienes «para el pueblo». En cualquier caso, se aclara enseguida, sin embargo, que junto a propugnar la expansión de este ámbito, se importará «todo aquello que representa un perfeccionamiento que puede venir de cualquier parte, ya que «*El arte no tiene nacionalidad; el arte es un patrimonio de los hombres y de los pueblos*». Tuvimos ocasión de constatar en otros momentos de este libro formas de concreción de estos propósitos en el campo musical: apertura hacia una mayor democratización de los consumos musicales, apoyo preferencial a las obras de inspiración folclórica, mantenimiento de los repertorios internacionales habituales en el Teatro Colón.

---

[7] Perón, Juan. *La cultura* (Buenos Aires, sle, 1948), pp. 4–5

El segundo indica la relación que promueve entre los artistas y la intervención del Estado. Aunque reconoce que

> nosotros, que en muchos aspectos tenemos inclinaciones colectivistas, no hemos pensado jamás en aplicar estos conceptos al arte (…) hemos tratado de dejar el máximum de libertad individual a todo el sector que cultiva un arte [ya que] el artista necesita esa independencia e individualidad que, destruida, presupone la destrucción del propio artista.

El gobierno, como se establece en el Plan Quinquenal, se empeña en solucionar todo lo que esté a su alcance la vida de los artistas, ya que las artes florecieron, históricamente, allí donde se prodigaron esos cuidados. Estima que en estas actividades el 80 % está a cargo del artista y el 20 % de los factores externos. Les pide entonces que pongan toda «su abnegación y su sacrificio, su buena decisión y su voluntad para llevar adelante esta empresa, que está más en manos de ustedes que en manos nuestras».

Más allá de afirmar convicciones arraigadas, el discurso es menos terminante que el texto de 1948, dado seguramente el actual contexto de enunciación: un auditorio de cantantes, instrumentistas, bailarines, quizás también coreógrafos y directores, del mayor teatro lírico del país, formados con ingente esfuerzo individual en el gran repertorio internacional, en el campo de la «alta cultura», y dependientes del Estado para desarrollar su arte. El equilibrio entre nacional, popular y universal por un lado y entre entrega personal y apoyo estatal por otro que propone el Presidente suscita frecuentes aplausos. Sintoniza con las expectativas de un público de esa naturaleza, reunido además para manifestar su adhesión —por convicción u obligación— a la causa. Fuera del ámbito de las publicaciones oficialistas, ese discurso fue elogiado sin reservas por *Buenos Aires Musical* (125, 15–VII–53, p. 4) en su significativo editorial «El gobierno y la difusión cultural».

Al inaugurar la Escuela de Arte del Peronismo Femenino en la Unidad Básica Eva Perón, el 18 de setiembre de 1953, Perón pronuncia un discurso luego citado y glosado en la prensa. A partir de las palabras presidenciales, el periodista de *Democracia* considera que los artistas trabajan para una minoría «felizmente cada vez más amplia, pero minoría al fin», mientras que «otras son las expresiones artísticas que llegan más frecuentemente al Pueblo. La música, sí; pero la música popular, la canción y el baile, que no deben desestimarse como expresiones artísticas sino jerarquizarse». Es preciso entonces reconocer que más que concurrir a los museos y bibliotecas la gente va a los bailes, los teatros y el cine y que lee más diarios y revistas que libros, por lo cual hay que poner estos instrumentos de comunicación al ser-

vicio de la cultura (*Democracia*, 20–IX–53, p. 2). Estas expresiones no se atribuyen al Presidente, aparecen en un diario estrechamente ligado al gobierno. Aportan una flexión significativa hacia el mundo de la cultura popular de entretenimiento, moderna y mediatizada, a la que los manifiestos programáticos del justicialismo prestan por lo general escasa atención, aunque se la promueva con intensidad en la práctica de difusión y propaganda.

Legislación

A través de sus considerandos y de sus disposiciones resolutivas un conjunto de decretos y demás instrumentos legislativos fueron dando forma a los propósitos del gobierno referidos a la actividad musical, concretados en particular a partir de 1949. Varios de ellos fueron estudiados en fecha reciente por Sebastián Hildbrand, a cuyo texto remitimos para mayores detalles.[8] Repasamos aquí de sucintamente los más representativos.

Una de las medidas más relevantes en su momento y retenida como una de las más simbólicas en estudios posteriores sobre acción cultural del peronismo fue la institución de funciones populares y gremiales en el Teatro Colón. Si bien se comenzaron a entregar entradas a los gremios para asistir a esos espectáculos ya en 1946, la medida se institucionaliza bastante después, mediante el decreto 11076, publicado en el Boletín Municipal 8677, 23–IX–1949, p. 6463.[9] Dispone la realización de una función semanal a precios populares y dos funciones mensuales para obreros sindicalizados durante toda la temporada, dentro de la programación regular del teatro. Se incorporan luego las funciones al aire libre durante la temporada de verano. Según el relevamiento de Hildbrand, el 95 % de las funciones gremiales fueron de ballet y de ópera, y dentro de estas, la mayoría estuvieron constituidas por las del repertorio tradicional cantadas en italiano y en espa-

[8] Hildbrand, Sebastián. «Con fuerza de ley». Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946–1955). *Revista del Instituto Superior de Música – UNL*, Santa Fe, N° 16, 2016, pp. 62– 83. Disponible en https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/6084. Un relevamiento más completo permanece inédito: Hildbrand, Sebastián, *Legislación musical durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, monografía final para la cátedra Música Latinoamericana y Argentina, 2012.

[9] Hildbrand, Sebastián, «'Todos unidos triunfaremos…'. La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo», en Corrado, Omar (comp.) *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2019, pp. 273–309, pp. 280–282.

ñol. Llama la atención la exclusión de *Wozzeck* de estas funciones, tanto en su estreno local de 1952 como su reposición al año siguiente, y más aún la ausencia de espectáculos de música popular, con la que el *habitus* de los nuevos públicos convocados tendría mayor afinidad. En este último caso, esa diferencia de repertorios, por una parte, habría resultado discriminatoria y por otra habría privado a las audiencias obreras de una experiencia estética y formativa excepcional. Desconocemos la existencia de estudios que hayan indagado sobre la recepción, eficacia y proyección de estos espectáculos en el universo al que estaba dirigida. Estas medidas se encuadran en la decisión de democratizar los consumos culturales, de facilitar el acceso de sectores relegados a los bienes culturales disponibles, lo que en los medios oficialistas se publicitó como conquista por parte de la revolución justicialista de espacios hegemonizados otrora por la oligarquía.

Los reclamos por la defensa de la música y los músicos nacionales, así como las solicitudes de disponer su inclusión obligatoria en espectáculos y emisiones radiales registraban en realidad un ya largo recorrido antes de la llegada del peronismo, impulsados sobre todo por los influyentes grupos nacionalistas y sus medios de prensa. En los primeros años 40 las polémicas más encendidas sobre la protección del folklore y sus usos políticos tienen lugar entre el periódico nacionalista *El Pampero* y el comunista La Hora, entre fines de 1942 y comienzos de 1943.[10] En el área de radiodifusión Tribuna se queja en 1945 porque no se cumple un decreto referido a la cantidad de músicos y al repertorio de música nacional reglamentado para las emisiones *(Tribuna,* 19–VII–45, p. 9).[11] Lamenta asimismo los vaivenes políticos que alternativamente habilitaron o cancelaron ya desde 1933 las medidas de protección sobre la ejecución de cupos mínimos de música folclórica y culta argentina *(Tribuna,* 29–XI–45, p. 10). A comienzos de la gestión jus-

[10] Entrevistado por el periódico comunista, Carlos Vega apoya la conveniencia de reglamentar porcentajes de música argentina en conciertos y emisiones radiales. *La Hora*, 7–I–43, 5. Estudiamos este tema en Corrado, Omar, «Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires», *Afuera. Revista de crítica cultural* (publicación electrónica), www.revistaafuera.com, N° 8, Buenos Aires, 2010, y su versión revisada: «La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos de peronismo», *Boletín Música*, Casa de las Américas, 30, julio–diciembre 2011, pp. 28–44, ahora en este volumen.

[11] Dicha norma establecía que se contara con un director especializado en música nacional y que el repertorio debía basarse en las páginas musicales más típicas. El periodista señala que aparecen representantes del folklore «de franca filiación en el género operístico, de jaz (sic) y de zarzuela» y que no se ejecutan las piezas autóctonas auténticas, sino que se «les aplican 'variaciones' y se les acoplan recitados dichos en un tono lloroso, impropio de nuestros paisanos» (*Tribuna*, 19–VII–45, p. 9)

ticialista, el mismo medio pide apoyo a la Comisión Nacional de Cultura para la difusión del folklore, que «es el género argentino, es decir el género «nacionalista» por excelencia», en consonancia con un proyecto ya presentado en ese sentido, a la vez que advierte sobre otras iniciativas en curso que considera «poco felices», sin mayores precisiones *(Tribuna,* 19–4–46, p. 10). Más adelante, las solicitudes adquieren otro cariz: se oponen al director de la Orquesta Municipal de Arte Popular porque «no ha dado en beneficio de nuestra música y de nuestros creadores nada», y al director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, «un músico extranjero, cuya labor es puramente personal y que, incurriendo en desconocimiento de nuestro ambiente o en marcada tendencia universalista deja de lado ciertas composiciones de carácter nuestro para darnos otras que muy bien podríamos pasar sin escuchar» *(Tribuna,* 2–VIII–46, p. 12).[12] En ese mismo artículo se proponen una serie de medidas de protección de la música nacional, algunas de ellas muy similares a las que dispondrá la norma sancionada a fines de 1949, cuando figuras relevantes de las formaciones nacionalistas ocupaban ya desde 1946 los cargos decisivos en las áreas culturales del gobierno. En el decreto de creación de la Orquesta Sinfónica del Estado, dependiente de la recién instituida Subsecretaría de Cultura, uno de cuyas metas es «la consolidación de la cultura artística [del] pueblo», se menciona la necesidad de contar con un organismo «encargado de afianzar el temperamento musical innato de la espiritualidad latina y, por ende, el sentimiento popular argentino»,[13] nexos reiterados por el nacionalismo.

El objetivo del decreto 33711 del Ministerio de Educación, fechado en Buenos Aires el 31 de diciembre de 1949 y publicado en el *Boletín Oficial* N° 16543 del 12–I–1050, página 1, es resguardar la música nacional, en respuesta a la solicitud de compositores y ejecutantes de «la música nacional, popular, autóctona y folklórica». El eje de los considerandos es a la vez defensivo y promocional: ante la proliferación de música y músicos extranjeros que desplazan a los locales e impiden así que el público tenga contacto con las expresiones musicales nacionales, corresponde al Estado intervenir para subsanar ese desequilibrio. Para ello, se dispone que en todos los espa-

[12] No figuran los nombres de los directores aludidos. El organismo mencionado en primer término era sin duda la Orquesta Popular Municipal de Arte Folklórico, cuyo director era Juan de Dios Filiberto, figura que este diario fustiga en diversas ocasiones por ser autor de tangos y no de música folclórica, es decir, de música «nacional», según el criterio restrictivo del diario (Véase *Tribuna*, 18–III–46, p. 10 y 19–IV–46, p. 10). La Orquesta Sinfónica de Córdoba estaba a cargo de Teodoro Fuchs, director alemán de origen judío establecido en Argentina desde 1937.

[13] Decreto 35879, *Boletín Oficial de la República Argentina*, N° 16216, 27–XI–1948, p. 1.

cios donde se ejecute música en vivo o con grabaciones —desde radioemisoras y camiones propaladores hasta restaurantes, locales bailables o cabarets— deberá ofrecerse como mínimo un 50 % de música nacional, entendiendo por ello «todo lo calificado como autóctono, tradicional o criollo, comprendido tangos, valses, rancheras, milongas y otra música popular de autores nacionales» (art. 2). Se establecen luego las sanciones a quienes infrinjan esta norma, que van de 30 días al cierre definitivo en caso de una tercera reincidencia.[14] La medida es rápidamente difundida en la prensa: *Democracia* la comenta brevemente bajo el título «Defensa del arte nativo» y reproduce integralmente el decreto (Democracia, 11–I–50, p. 5).

En los dos años siguientes se producen nuevos documentos. La resolución 24–A de la Subsecretaría de Informaciones, publicada en *Boletín Oficial* N° 17085, art. 2, 8–2–52, p. 3, reglamenta el decreto anterior y extiende el concepto de música nacional a todas las obras de autores argentinos nativos o residentes en el país «que interpreten el sentimiento musical del pueblo argentino, de sus tradiciones», pero excluye aquellas «cuyo género o ritmo sea de origen foráneo»: una clasificación problemática. El decreto 13921 del 29–XII–52, publicado en *Boletín Oficial* 17310 del 7–I–53, p. 1, está dirigido al área de la música culta, no comprendida en las normativas previas. Dispone la obligatoriedad de incluir una obra completa de autor argentino contemporáneo en los conciertos en vivo, difundidos por la radio o la televisión que se realicen en el país. Dicha obra debe ocupar un lugar preferencial y su duración será compatible con las demás del programa. Las excepciones son los conciertos dedicados a un solo autor, cuando ello se justifique y los integrados por una sola obra. Las sanciones por incumplimiento de este decreto son las mismas que las establecidas para las músicas populares en 1949. Como en otras oportunidades, la prensa publica el contenido del decreto al día siguiente *(Democracia,* 30–XII–52, p. 2). Desprovisto del contenido programático de otras normativas, esta fue influyente y discutida en sus efectos prácticos.

Repercusiones

El quincenario *Buenos Aires Musical* venía tratando el problema de la difusión de la música argentina desde mucho antes de las reglamentaciones mencionadas. Constata ahora que las iniciativas del gobierno tuvieron efecto

[14] El facsímil de este decreto y del N° 13.921 que mencionamos más adelante pueden consultarse en Hildbrand, cit, Anexo.

—en la temporada de 1951 el 20,6 % de los conciertos sinfónicos fue de música argentina, porcentaje mayor que en 1950—, lo cual celebra con entusiasmo, si bien reconoce que se está lejos de lo que ocurría con la Asociación del Profesorado Orquestal cuando la dirigía Ansermet, en los años 20. A pesar de ese porcentaje alentador, constata que el conjunto de obras argentinas en esas temporadas 1950–51 estuvo compuesto en su mayoría por «composiciones breves y las más de las veces carentes de importancia artística, lo cual suele inducir al público a una falsa apreciación del valor de nuestra música». Las escasas obras «de forma» solo aparecen en unos pocos conciertos ante públicos restringidos. Los directores visitantes se dedican al repertorio consagrado y no tienen tiempo para abordar obras locales de mayor aliento: así, las ejecutadas tienen una duración que «no exced[e] el tiempo de cocción del huevo duro». Y concluye: «Aplicar a la música argentina, sin mayor discriminación, la política del huevo duro, es una forma fácil de salir del paso y no deja para aquella ningún saldo positivo, sino que redunda, a la postre, en su perjuicio» (*Buenos Aires Musical*, 108, 1–VII–52, p. 12).

Aplaude luego la promulgación del decreto 13921 porque coincide con la defensa de la música argentina que promueve el periódico desde hace tiempo y ve en él la materialización de su prédica. Requiere sin embargo aclaraciones acerca de lo que se entiende por «autor argentino contemporáneo» y sobre la manera de controlar que la duración de las obras argentinas en relación con las otras de los programas sea la exigida, a la vez que echa de menos la falta de una palabra: selección *(Buenos Aires Musical* 118, 1–3–53, p. 4). Sobre esa ausencia se insiste poco después, al exponer la necesidad de una selección del repertorio argentino tan rigurosa como la que debe ejercerse sobre cualquier otro, para evitar el falso nacionalismo que privilegia la nacionalidad del autor por sobre la valoración artística de la obra, lo que ocurrió a su juicio en los últimos tiempos *(Buenos Aires Musical* 119, 1–4–53, p. 6). Aunque reconoce las dificultades que se enfrentan para interpretar obras sinfónicas locales —falta de partituras, tiempo para mandarlas a los intérpretes extranjeros, copia de partes—, no justifica el reiterado recurso a piezas sinfónicas breves, porque considera que ya hubo tiempo para solucionar esos problemas *(Buenos Aires Musical* 121, 15–5–53, p. 4). En este sentido, diversos autores identificaron más adelante la inclusión en los conciertos de piezas de formas acotadas como manera de cumplir en parte con la norma sin comprometerse en realidad con sus objetivos. Compositores cuya obra transcurría naturalmente dentro de esos formatos se vieron así favorecidos; uno de ellos fue Carlos Guastavino. Como afirma Silvina Mansilla, «impuestas por reglamento, aun cuando produjeron cierto rechazo

en algunos intérpretes, esas normas coadyuvaron sin embargo a la cristalización de determinado repertorio, a su canonización».[15]

Luego de la caída del peronismo, Luis Gianneo lamenta que las disposiciones de ese decreto ya no se cumplan, conducta justificada por «argumentos falaces, que mal pueden disimular una peligrosa tendencia antiargentina», ya que lo establecido en aquella norma es «justo, razonable y tiene similares en todos los países necesitados y deseosos de fomentar el arte nacional».[16] Entre las evaluaciones posteriores se destaca, por su dureza, la expresada por Rodolfo Arizaga en 1971, quien dedica una entrada en su *Enciclopedia de la música argentina* al decreto 13921. Señala que las obras de la mayoría de los compositores permanecían inéditas, lo que los perjudicaba para una selección digna y los intérpretes, por su parte, tenían el derecho de elegir sus repertorios sin imposiciones externas. Estima que al término de esta experiencia «agraviante»,

> los nombres de siempre no fueron afectados para nada, otros, en cambio sí, porque la frecuentación de su música los despojó de las trampas que escondían y se mostraron divinamente antológicos, y un ejército de improvisados, que por dictado de ese decreto deben figurar en esta Enciclopedia, vivieron la efímera experiencia de verse en un cartel para el que jamás habían estado destinados.[17]

Otras medidas

Es conocido el interés y el manejo inédito y superlativo que el peronismo tuvo de los medios de comunicación, sobre todo de la radio y luego de la televisión. Ya desde antes de la asunción de Perón el gobierno de la revolución del '43 había legislado sobre la radiodifusión. Un documento significativo fue el *Manual de Instrucciones para la Radiodifusión,* dado a conocer por el decreto 13474, publicado en el *Boletín Oficial* N° 15491 del 28–5–46, que estableció una compleja tipología para la programación de los contenidos musicales a emitir.[18] Entre otras normativas, se destaca por su trascen-

---

[15] Mansilla, Silvina, *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011), p. 131

[16] Gianneo, Luis, «Pretenden ignorar la música culta argentina», reportaje en la revista *Qué*, Buenos Aires, 14–V–1957, p. 26, citado en Pickenhayn, Jorge, *Luis Gianneo* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1980), p. 59.

[17] Arizaga, Rodolfo, «Proteccionismo musical», *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971), p. 251.

[18] Véase Hildbrand, «Con fuerza de ley», pp. 69–70.

dencia la Ley de Radiodifusión, un vasto programa integral de supervisión del Estado, derivada de los lineamientos del Segundo Plan Quinquenal. Fue impuesta por el decreto 14241 del Poder Ejecutivo, sancionada el 28–IX–53, publicada en el *Boletín Oficial* N° 17509 del 22–X–53, que legisla sobre radio y televisión, puestas bajo la competencia exclusiva del Ministerio de Comunicaciones. Según *Democracia,* su regulación fue establecida por decreto del Poder Ejecutivo en el *Boletín Oficial* el 5–I–54. El diario sintetiza parte de su contenido, cuyos principios conceptuales reiteran los ya conocidos. Así, el mencionado ministerio tendrá, entre otras funciones, supervisar «la tónica cultural y estética de las transmisiones y el Servicio Oficial de Radiodifusión. Las estaciones difundirán programas orales y musicales cuyo contenido y realización contribuyan a consolidar la cultura nacional, observando estrictamente las prescripciones impuestas por la moral, las buenas costumbres, el arte y el bien público. En las transmisiones orales no se incluirán expresiones antiargentinas o conceptos que, implícita o explícitamente, atenten contra el estilo de vida colectivo de los argentinos, su idiosincrasia, sus tradiciones, instituciones políticas, sociales, culturales, etc.». Establece asimismo los mecanismos de concursos para el otorgamiento de licencias, fiscalización, sanciones y demás procedimientos administrativos a aplicar en el ámbito de las empresas privadas de radiodifusión *(Democracia,* 6–I–54, p. 3).

De la extensa legislación laboral, en la cual se efectivizan conquistas gremiales extendidas a la actividad musical, extraemos solo algunos ejemplos. Desde comienzos del gobierno peronista se suceden disposiciones referidas a la sindicalización de los músicos, en medio de conflictos entre diferentes sectores del campo. A pedido de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) se reglamenta sucintamente la actividad de los músicos (El Laborista, 11–2–47, p. 8). Por resolución de la Secretaría de Trabajo y Previsión del 28 de junio de 1947 se otorga la personería gremial al Sindicato Argentino de Músicos; ante la resistencia de la APO y su firme oposición al peronismo, se aclara que este sindicato es el único que detenta la personería gremial y que si los integrantes de aquella institución quieren seguir actuando debe afiliarse obligatoriamente *(El Laborista,* 17–VII–47, p. 17).[19] El decreto 23852–45

[19] Los conflictos de la APO y la ADEMA con el peronismo fueron tempranos, persistentes y manifiestos en la prensa. Antes de la asunción de Perón, la Unión de Trabajadores Intelectuales repudió a ambas instituciones porque estas habrían atacado el decreto 33.302, que contenía mejoras laborales, lo que significaba al mismo tiempo una afrenta al Superior Gobierno de la Nación y a las autoridades de la Secretaría de Trabajo. (*Democracia*, 28–I–1946, p. 7). Otros ejemplos de embates del oficialismo hacia estos organismos figuran en la sección «Apostillas líricas» de *Tribuna*, 26–VI–46, p. 10 y en «Pretenden destruir la unidad de los músicos» de *El Laborista*, 5–VIII–1947, p. 11. Algunas de las arbitrarieda-

reafirma la representatividad única del Sindicato *(El Laborista,* 22–11 —Día de la Música— de 1947, p. 30).

En abril de 1954 se pone en vigencia la ley 14 226 del Poder Ejecutivo, referida a la inclusión obligatoria de números vivos en funciones cinematográficas realizadas en la Capital Federal a partir del 7 de mayo, lo que favorecerá el trabajo de los músicos (*Democracia*, 17–IV–1954, p. 4). El gobierno otorgó numerosos beneficios y mejoras a los trabajadores de la música a través de sus organizaciones, en particular, el Sindicato Argentino de Músicos y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), las que los retribuyeron con sus adhesiones públicas a las autoridades y sus políticas, participación efectiva —aunque aparentemente gratuita— en eventos organizados por distintos sectores de Estado y considerables contribuciones económicas durante todo el decenio.

Proclamas, adhesiones, acciones

El estudio del universo discursivo del peronismo, en nuestro caso referido a la música, requiere tener en cuenta no solo los textos emanados del gobierno sino también aquellos producidos por las formaciones políticas, sociales y profesionales no oficiales que manifestaron públicamente el apoyo incondicional al gobierno, a sus decisiones, batallas y logros, en un cerrado acompañamiento al poder y a las vicisitudes políticas de su gestión. Ambos cuerpos textuales —poder y militancia— consolidan un espacio comunicativo indisoluble, un intercambio ideológico, pragmático y mediatizado que arrojó considerables beneficios recíprocos. Tuvimos ocasión de observar pronunciamientos de esta naturaleza en apartados precedentes; aquí consignamos algunos más. Las razones de esta siempre publicitada adhesión cubren sin duda un arco que incluye la coincidencia ideológico–política integral, el prestigio y las ventajas que supone la cercanía con el poder, las importantes mejoras laborales otorgadas por el gobierno, las posibilidades de trabajo en el ámbito oficial, la coerción, o la alianza de cualquiera de estas u otras motivaciones.

El Sindicato Argentino de Músicos fue pródigo en manifiestos públicos y acciones efectivas de apoyo al gobierno. Lo que sigue es un escueto reporte de algunas de esas intervenciones. En mayo de 1947 envió a los presidentes de la Cámara de Diputados y de Senadores su adhesión al pedido de promoción al grado de General de Ejército del Presidente Perón. La nota dice:

---

des que sufrieron estas instituciones se darán a conocer luego del golpe de 1955, como consignamos en el capítulo 10, primera parte, de este volumen.

La Comisión Directiva del Sindicato Argentino de Músicos, tiene el alto honor de hacer llegar al Señor Presidente de la Excma. Cámara de Diputados de la Nación, en nombre del gremio que representa, su leal y unánime adhesión en favor del pedido de ascenso de nuestro Excmo. Señor Presidente de la Nación, General del Brigada Don Juan D. Perón, Primer Trabajador de los Argentinos. (Democracia, 23–v–1947, p. 6)

El apoyo a eventos o acciones gubernamentales comunicado a los medios acompaña la puesta en práctica de los propósitos expresados, en una continuidad entre discurso y acción. El sindicato adhiere regularmente a los actos del 17 de octubre; en 1947, por ejemplo, invita a concentrarse en su local de Talcahuano 150 a las 15 para iniciar la marcha hacia Plaza de Mayo (*Democracia*, 12–x–1947, 6). Lo mismo ocurre los Primeros de Mayo, organizados con progresiva precisión: el esquema siguiente, que incluye al SADM, establece los puntos de reunión en Once, Retiro y Constitución, según la proximidad de las sedes sindicales, para confluir desde allí a Plaza de Mayo (*Democracia*, 30–4–49, p. 5)

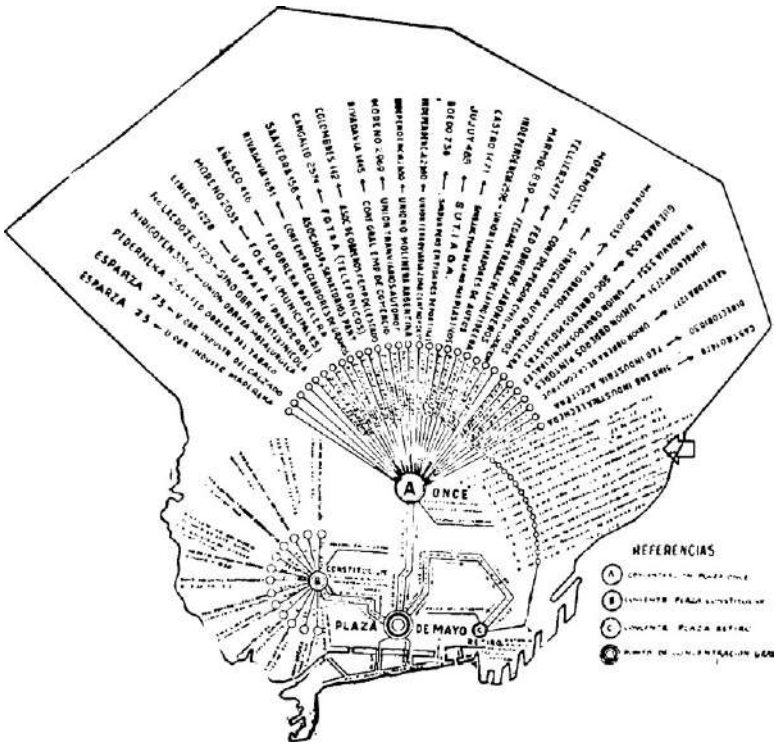


Figura 1.

Los aportes económicos a iniciativas gubernamentales son regularmente dados a conocer por los medios. En junio de 1948 Eva Perón recibe a los directivos del Sindicato Argentino de Músicos

> quienes le hicieron entrega de una significativa donación para la Obra de Ayuda Social que lleva el ilustre nombre de la esposa del presidente de la Nación. Consistió este aporte en un cheque extendido por la cantidad de 2000 pesos moneda nacional,[20] parte del porcentaje obtenido por las orquestas miembros del Sindicato en el festival organizado recientemente por la Asociación de Radiodifusoras Argentinas. *(Democracia,* 1–VI–48, p. 8)

Poco después vuelve a entregar 5020 pesos para la Fundación María Eva Duarte de Perón,

> porcentaje deducido de la retroactividad lograda por el gremio de los músicos en el último convenio firmado (*Democracia,* 7–X–48, p. 8). Los músicos se suman a los demás sindicatos para felicitar a Eva Perón por su cumpleaños, fecha que se propone designar como «Día de la Gratitud Nacional». (*Democracia*, 7–5–51, p. 1 y 8–5–51, p. 3)

En otras oportunidades se prescindió de declaraciones: las actuaciones musicales y la identificación del organismo bastaron para marcar su presencia. En el acto de despedida de Eva Perón por su inminente viaje a Europa en la Sociedad Rural a principios de junio de 1947 se colocó junto al palco oficial otro «que ostentaba en su bandera la leyenda del Sindicato Argentino de Músicos». Allí se ubicaron las orquestas Barbará, Atadia (Attadia o Attadía, según las distintas fuentes), Muratore, Los Andinos y Santander con sus respectivos cantores. Se ejecutó el Himno Nacional y *La Dama de la Esperanza*, con letra de Cáffaro Rossi y música de Rodolfo Sciammarella (*Democracia*, 6–VI–47, pp. 1 y 3). Por disposición de las autoridades sindicales, distintos conjuntos musicales actuarán en instituciones pertenecientes a la Fundación Eva Perón. Así, en ese mismo Día de la Música se presentan en la Ciudad Infantil las orquestas Los Estudiantes, Santa Anita y la típica de Ricardo Pedevilla, mientras que en el Hogar de Ancianos de Burzaco lo harán la típica de Enrique Campo, Los Ángeles y un conjunto folclórico (*Democracia*, 22–XI–50, p. 5).

[20] Como referencia, el valor de la edición especial del *Martín Fierro* publicada ese año costaba 40 pesos.

En relación con otros organismos referidos al mundo del trabajo, *Democracia* anuncia que Josué Teófilo Wilkes —compositor e investigador— disertará en el ciclo de conferencias organizado por la Liga de los Derechos del Trabajador el 19 de agosto de 1948, sobre «La música vernácula y la Revolución» (*Democracia*, 14–VIII–48, p. 7).

El Sindicato se suma tempranamente a quienes impulsan la reforma de la Constitución que se concretará en 1949, ya que los que no la aprueben, expresa, «niegan el derecho del pueblo trabajador a un instrumento más a tono con las actuales necesidades y con la nueva legislación del trabajo, que lo coloque más cerca de su definitiva reivindicación y que consolide sus conquistas» *(Democracia,* 11–IX–48, p. 3).[21] En noviembre de 1950 apoya el paro general de actividades en homenaje por los siete años de la creación del Ministerio de Trabajo y Previsión *(Democracia,* 27–XI–50, p. 3).

En coincidencia con la celebración de del Día de la Música de 1950 tuvo lugar el Primer Congreso de la Era Justicialista del Sindicato Argentino de Músicos, desarrollado en el Teatro Cervantes, cuya temática convocante fue el análisis de la actual legislación social, especialmente en lo que hace a la seguridad en el trabajo y la difusión de la cultura (*Noticias Gráficas*, 21–XI–1950, p. 10). En la primera sesión los delegados suscribieron un petitorio al Poder Ejecutivo en el que se incluyeron los siguientes puntos:

> inclusión de números de orquesta e instrumentales en teatros y cinematógrafos, 75 % de números «vivos» en las transmisiones radiales; convenio intersindical único, con afiliación obligatoria para poder trabajar y recargo impositivo sobre los discos a fin de evitar que reemplacen a los músicos que actúan personalmente. (*Democracia*, 22–XI–1950, p. 5)

José Corriale, presidente del Sindicato, anuncia la creación de la Federación de Músicos de la República Argentina, con el auspicio del gobierno Nacional. El general Perón recibió en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno a una delegación de los participantes del congreso, quienes ratificaron su adhesión al gobierno y a la obra de Eva Perón. Fue ella quien presidió la clausura del congreso, en el Ministerio de Trabajo y Previsión, ocasión en que anunció que la Fundación Ayuda Social otorgará un crédito de dos millones de pesos para que los músicos puedan contar con una sede propia, si no consiguieren los créditos bancarios necesarios (*Democracia*, 23–XI–1950, p. 3; *Noticias Gráficas*, 23–XI–1950, p. 12).

---

[21] También adhiere a la reforma de la constitución el Sindicato Argentino de Autores y Compositores (*Democracia*, 12–IX–1948, p. 5)

Otro de los congresos significativos referidos a la música estuvo relacionado con SADAIC. Se trató del XV° Congreso Internacional de Autores y Compositores, realizado en Buenos Aires entre el 11 y el 16 de octubre de 1948. En representación del Reino Unido asistieron Leslie Boosey, presidente de la Confederación Internacional y William Walton, a los que se sumaron luego Eric y Phillis Costes, Gerald Hachtman y Sir Alan Patrick Herbert. Llegan también con retraso los españoles Federico Moreno Torroba, Leandro Navarro y Carlos Fernández Montero, el portugués Félix Bermúdes, los italianos Valerio de Sanctis y Ricardo Barchelli, los franceses Emil Meyer, Boris Metzel y Madame Jacques Enoch, el suizo Frank Martin —que la prensa identifica erróneamente como francés— y el representante de la Sociedad de Autores y Compositores de los Estados Unidos, Wallace Downey, entre otros *(Democracia*, 13–X–1948, p. 6). Perón recibió a los delegados, acompañados por Homero Manzi, la víspera del inicio de las sesiones y pronunció al día siguiente el discurso de apertura de la asamblea, en la Cámara de Diputados. Para el cierre se prevé un cóctel ofrecido por la Junta Nacional de Intelectuales en el Museo de Arte Decorativo. Hubo un concierto en el Cervantes con obras de compositores presentes en el congreso y un almuerzo en el hipódromo de San Isidro, donde se disputó luego el gran premio denominado «Congreso de la Confederación de Sociedades de Autores y Compositores», dispuesto en homenaje a las distintas delegaciones (*Democracia*, 10–X–1948, p. 3 y 13–X–1948, p. 6).

Precisamente esta Sociedad Argentina de Autores y Compositores se sumó a la mayor parte de las declaraciones de adhesión al gobierno emitidas por el Sindicato de Músicos, ya mencionadas, por lo que no repetiremos aquí sus pronunciamientos. Como ejemplo de la retórica utilizada, transcribimos solo el texto dirigido al Presidente de la Nación, firmado por Homero Manzi y Cátulo Castillo, presidente y vice, respectivamente, de la institución, en el que comunica su participación en los actos del 17 de octubre de 1950:

> Excelentísimo Señor: un pueblo agradecido ha de levantar su voz, en otra nueva fecha que simboliza dentro de las limitaciones del hombre para el tiempo infinito, el advenimiento de una era argentina nueva en su médula, en su forma y en su espíritu. Y es el tiempo infinito, el que el hombre no alcanza a medir todavía, quien recibirá su mensaje de hoy, marchando por los hondos surcos del trabajo y de la conciencia nacional, verbo nuevo y fresco que usted, Presidente de nuestra Patria, nos ha enseñado a manejar con la soltura y la verdad de su pensamiento. Los autores y compositores de música, aglutinados en SADAIC, gremio fuerte, respetuoso y agradecido, reitera una vez más su presencia para el nuevo 17 de octubre, que es una reafirmación de todos los días del año, en el lo-

gro de los ideales de una causa que es nuestra. Causa que exhibe hoy la potestad de una Argentina políticamente soberana, económicamente libre y socialmente justa. Reciba usted, General Juan Perón —y rogamos que nos haga extensivos a su distinguida esposa, la señora Eva Perón, nuestra amiga de siempre— el afecto y la gratitud de todos los hombres de SADAIC. (*Democracia,* 11–X–1950, p. 8)

Sería imposible consignar la multitud de declaraciones institucionales de esta naturaleza que se sucedieron durante una década. Entre ellas, seleccionamos lo expresado por Juan Zanín, presidente de la Asociación Gremial de Artistas Líricos, poco antes de las elecciones legislativas de marzo de 1948:

El General Perón ha transformado la colonia sometida por noventa años de gobiernos antiargentinos, que en materia de cultura han sido prácticamente una ausencia, en una nación soberana (…) Como argentinos y como gremialistas, los artistas líricos han de estar presentes en la hora actual, pronunciándose por la verdadera argentinidad y oponiéndose firmemente a que el gobierno de la Revolución pierda su fuerte contextura, y caiga en manos de quienes pueden obstruir o cercenar las conquistas logradas (…). Por una Argentina grande y gloriosa, por sus auténticas tradiciones y por su puro espíritu de hermandad y confraternidad con todos los pueblos del mundo, todo verdadero patriota debe votar el domingo por la lista del Partido Peronista. (*Democracia*, 5–3–48, p. 9)

Ese mismo año, en el artículo titulado «Los artistas líricos y los músicos», *Democracia* publica la adhesión del la Asociación Gremial del Personal del Teatro Colón a la nacionalización de los ferrocarriles; el acto multitudinario por la toma de posesión del estado de la empresa de capitales británicos se realizó el 1° de marzo de 1948 (*Democracia*, 2–III–1948, p. 5). Otro ejemplo del alineamiento oficialista de esa organización es el concierto a beneficio de la Fundación María Eva Duarte de Perón que organizó en el Colón el 18 de agosto de 1948, dirigido pro Víctor de Sábata (*Democracia*, 16–VIII–1948, p. 7).

En innumerables ocasiones las declaraciones públicas de aprobación a la tarea gubernamental fueron producidas por actores sociales que las firmaron sin mención de pertenencias institucionales. Una de las más notorias fue la de los artistas por la reelección de Perón, que contó, según el diario *Democracia*, con 3000 firmas. El texto expresa:

Los que suscriben, integrantes de la familia artística argentina, se hacen un honor de expresar públicamente, por conducto del Ateneo Cultural Eva Perón, sus más fervientes deseos de que el general Juan Perón se digne aceptar el enor-

me sacrificio que significa su reelección como presidente de la República, para consolidar su estupenda obra como artífice y conductor de la Nueva Argentina y evitar así que el país pueda caer nuevamente en manos de los políticos venales que vendieron a la Nación con su entreguismo permanente, llámense radicales, conservadores, socialistas, demócratas progresistas o comunistas. (*Democracia*, 26–IX–51, pp. 1 y 3)

Los músicos firmantes pertenecen en su casi totalidad al campo popular: Tita Merello, Conchita Piquer, Enrique Santos Discépolo, Perla Mux, Azucena Maizani, Tania, Lola Membrives, Mariano Mores, Martha de los Ríos, Héctor Mauré, Hermanos Ábalos, Mombrun Ocampo (sic), Lolita Torres, Cátulo Castillo, Héctor Stamponi, Oscar Alemán, Virginia Luque, Alberto Castillo, Vicente Padula, José Razzano y Julio de Caro son los que aparecen en el recorte brindado por la prensa. Del área académica, en ese mismo listado aparecen solo el director orquestal Ferruccio Calusio, la mezzosoprano Tota de Igarzábal —ambos artistas ligados al Teatro Colón— y los cantantes Brígida Frías de López Buchardo y Renato Cesari (Democracia, 26–IX–51, pp. 1 y 3). El diario aclara sin embargo que hay más firmas.[22]

[22] Resulta muy llamativo que prácticamente toda la comunidad del espectáculo firme este manifiesto, incluso figuras que encontramos en el campo opositor al gobierno en años anteriores, como, entre otros, Blackie, Golde Flami, Amelia Bence, Arturo García Buhr (que debe emigrar en 1951), o exiliados republicanos españoles como Alejandro Casona y el matrimonio Cibrián–Campoy.

Excursus. Historiografía musical en tránsito: la producción de los emigrados austro–alemanes en Argentina, 1940–1960

Proponemos aquí una primera aproximación al estudio de los libros escritos en Argentina por musicólogos austro–alemanes llegados al país en la segunda parte de la década de 1930. Ellos son Erwin Leuchter (Berlin, 1902; Buenos Aires, 1973), Kurt Pahlen (Viena, 1907; Lenk, Berna, 2003) y Paul–Walter Jacob (Duisburg, 1905; Schwäbisch Hall, 1977) a los que se suma Ernesto Epstein (Buenos Aires, 1910–1997), nacido en Argentina, de padres alemanes, establecido en Europa desde los cuatro años y formado musicalmente en Berlín. Las razones de la radicación de cada uno de ellos en el país fueron diferentes. Leuchter y Jacob emigran como consecuencia de la persecución nazi a los judíos y llegan a Buenos Aires en 1936 y 1939 respectivamente. A Pahlen, opuesto al régimen pero no perseguido por él, lo sorprende el comienzo de la Segunda Guerra dirigiendo conciertos en la capital argentina. Epstein retorna a su país de nacimiento en 1939, luego de una ausencia de 25 años. Por otra parte, mientras Leuchter y Epstein permanecen en el país, Jacob regresa a Europa, en 1949 y Pahlen lo hace en los primeros años 70. Es asimismo dispar su compromiso político: Jacob, hombre de teatro además de musicógrafo y crítico musical, manifiesta un vínculo activo con la izquierda en su lugar de origen, comprometido con la lucha cultural, que prosigue aquí. Leuchter y Pahlen trabajan juntos en Viena, asociados al movimiento musical de los trabajadores promovido por la socialdemocracia

austríaca, tanto en conciertos orquestales —Leuchter— como en la actividad coral de jóvenes —Pahlen.[1]

Uno de los centros de estudio en que se formaron fue la Universidad de Viena, en la cual Guido Adler era entonces uno de los docentes más prestigiosos. Fue el director de la tesis doctoral de Leuchter, *Die Kammermusikwerke Florian Leopold Gassmanns*, defendida en 1926. Otros de sus profesores fueron Robert Lach y Wilhelm Fischer. Estudió asimismo filosofía con Karl Bühler, Heinrich Gomperz, Robert Reininger y Moritz Schlick. También en la Universidad de Viena cursó su carrera de musicología Kurt Pahlen, donde se doctoró en 1929 y cuyos profesores fueron también Adler y Lach, además de Alfred Orel.[2]

Epstein, por su parte, tuvo como profesores en la Friedrich–Wilhelm Universität Berlin —actual Humboldt Universität zu Berlin— a Curt Sachs —cuya *Vergleichende Musikwissenschaft* tradujo al español y publicó en Buenos Aires—,[3] Erich von Hornbostel, Johannes Wolf y Arnold Schering, tutor de su tesis, *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*,[4] con la que obtiene su doctorado. Jacob cursó estudios musicales con Franz Schrecker en la Staatliche akademische Hochschule für Musik Berlin–Charlottenburg desde 1923, en simultaneidad con su asistencia a los seminarios teatrales de Max Reinhardt.[5]

En Argentina, cada uno se procuró medios de vida en relación con sus diversos saberes y prácticas: Jacob, además de centrarse en la dirección teatral, se dedicó al periodismo cultural, tarea a la que se abocó también Pahlen;

---

[1] Véase Meyer–Hirzberg, Anita. «…tausende Emigranten in allen benachbarten Ländern… Zur Auswanderung 'linker' Musik in der Zeit des österreichischen Ständestaates». Krones, Hartmunt (Hrsg.) *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945*. (Wien: Böhlau, 2013), pp. 117–128, 122 y 125; Krones, Hartmunt. «'… die beweglichen Sachen des sozialdem. Vereines […] freihändig zu veräussern'. Das Schicksal der Arbeitersänger im Austrofaschismus». Krones, Hartmunt (Hrsg.) *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945*. (Wien: Böhlau, 2013) pp. 39–116, 52–54.

[2] Véase Vignati, María Emilia. «Pahlen, Kurt». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2000), vol. 6, p. 903.

[3] Sachs, Curt. *Musicología comparada. La música en las culturas exóticas*. (Buenos Aires: Eudeba, 1966). Traducción de Ernesto Epstein. Revisión técnica de José Antonio Gallo y el traductor.

[4] Epstein, Ernesto. *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhunderts* (Winsburg: Triltsch, 1940)

[5] Estos profesores correrían luego distinta suerte bajo el nacionalsocialismo: Adler fue vigilado, su hija murió en un campo de concentración y su hijo emigró a los Estados Unidos; Curt Sachs, Karl Bühler y Heinrich Gomperz se exiliaron. Varios otros adhirieron al régimen, como Robert Lach y Arnold Schering.

Leuchter ingresó a la firma Ricordi Americana, donde se ocupó de la edición musical; casi todos ellos ejercieron la enseñanza en instituciones públicas, privadas y de manera particular. Leuchter y Pahlen actuaron asimismo como directores de orquestas y coros. Fundaron instituciones musicales como el Collegium Musicum en 1946 (Leuchter, Epstein y Guillermo Graetzer —otro exilado vienés—) y el Mozarteum en 1952 (Leuchter), participaron en otras del ámbito cultural general, organizaron carreras universitarias de música, dictaron innumerables conferencias, sostuvieron emisiones radiales de divulgación de música clásica, promovieron redes de desarrollo coral. Y escribieron una generosa producción musicográfica, crítica y musicológica, centrada en la musicología histórica, dedicada en gran parte a la divulgación, en forma de manuales, diccionarios, traducciones de libros y libretos de ópera. Un primer listado selectivo de lo que consideramos más destacado de este repertorio en el período considerado —con algunas extensiones— y en sus primeras ediciones, podría organizarse de la siguiente manera:[6]

Migraciones musicológicas

- Leuchter, Erwin. *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural. Diez conferencias.* Rosario: Dirección Municipal de Cultura, 1941 [2a. 1942].
- Pahlen, Kurt. *Historia gráfica universal de la música.* Centurión, 1944.
- Pahlen, Kurt. *Historia universal de la música*. Centurión, 1945.
- Leuchter, Erwin. *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente.* Ricordi Americana, 1946.
- Leuchter, Erwin. *Florilegium Musicum: Historia de la música en 180 ejemplos desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*. Ricordi Americana, 1964.

Géneros musicales e historia

- Leuchter, Erwin. *La sinfonía: su evolución y su estructura*. Rosario: Dirección Municipal de Cultura, 1943.
- Jacob, Walter. *La ópera a través del repertorio internacional*. Claridad, 1944.
- Jacob. Walter. *El arte lírico. Su historia y compositores*. Claridad, 1944.
- Pahlen, Kurt. *La ópera* (con Napoléon Cabrera). Emecé, 1958.

---

[6] El orden es en primer término sistemático y en cada ítem, cronológico ascendente. Salvo indicación contraria, los materiales fueron editados en Buenos Aires. Al ser éstas las fuentes a las que recurre sustancialmente el texto, no se reiteran en la bibliografía final, por lo cual los datos de edición correspondientes deben buscarse aquí.

- Pahlen, Kurt. *Qué es la sinfonía*. Columba, 1960.
- Pahlen, Kurt. *Qué es la música.* Columba, sf. [2a. 1960].
- Pahlen, Kurt. *La música sinfónica*. Emecé, 1963.
- Pahlen, Kurt. *Qué es la ópera.* Columba, sf. [ca. 1963].

Biografías

- Leuchter, Erwin. *Bach.* Ricordi Americana, 1942.
- Leuchter, Erwin. *Beethoven*. Ricordi Americana, 1943.
- Jacob, Walter. *Richard Wagner y su obra.* Peuser, 1946.
- Epstein. Erwin. *Bach: pequeña antología biográfica.* Ricordi Americana, 1950.
- Pahlen, Kurt. *Chaikovski*. Peuser, 1958.
- Pahlen, Kurt. *Giuseppe Verdi: el cantor de su pueblo.* Atlántida, 1958.
- Pahlen, Kurt. *Manuel de Falla y la música de España.* Madrid: Editora Nacional, 1960.

Diccionarios y obras de divulgación

- Pahlen, Kurt. Síntesis del saber musical. Emecé, 1949.
- Epstein, Ernesto; Leuchter, Eewin. Revisión y actualizaciones del *Diccionario de la Música* de Della Corte y Gatti. Ricordi Americana, 1949.
- Pahlen, Kurt. *Diccionario universal de la música.* El Ateneo, 1959.

Miscelánea

- Epstein, Ernesto. *Introducción a la Pasión según San Mateo.* Instituto de Divulgación Musical Argentina, 1942.
- Jacob, Walter. *Zeitklänge.* Editorial Cosmopolita, 1945.
- Pahlen, Kurt. *Sudamérica, un mundo nuevo*. Kraft, 1953 [*Südamerika, eine neue Welt*, Zürich: Orell Füssli, 1949]).
- Epstein, Ernesto, con Jorge D'Urbano. *Mozartiana: antología de juicios sobre Mozart y su obra* (selección y traducción). Mozarteum Argentino, 1960.

Por su importancia, aunque quede fuera del período aquí considerado, merece mencionarse la edición bilingüe de libretos de ópera, precedidos por una introducción y comentario de cada uno de ellos, realizado por Kurt Pahlen —algunos con la colaboración de Rosemarie König— publicados a

partir de 1991 por la editorial Javier Vergara: *Madame Butterfly*, *Otello*, *Los cuentos de Hoffmann*, *Tristan e Isolda*, *La Valquiria*, *El trovador*, *La flauta mágica, Tosca.*

Este conjunto de escritos es de muy diversa naturaleza, calidad y alcance. Contiene desde sólidas obras en que la reflexión personal se ejerce sobre una base documental establecida y con cuidado por los marcos teóricos puestos en juego hasta alguna biografía novelada sin pretensiones académicas. En consecuencia, a pesar de haber recorrido todo el corpus y conservarlo como contexto general, nos referiremos aquí a los materiales de mayor consistencia, que justifiquen adjudicarles un estatuto musicológico.

Marcos conceptuales

En los textos, los marcos referenciales son la mayoría de las veces implícitos y deben deducirse del contenido y la argumentación general. En otros casos, como en los libros de Leuchter, se observa un notable cuidado en la presentación de las líneas teóricas que fundamentan el pensamiento y guían el proceso de investigación. Al tratarse de historias generales de la música, y con el fin de establecer posibles nexos entre esta producción y sus similares en los centros de formación de sus autores, nos concentraremos en tres ejes conceptuales significativos, en particular para la musicología de la época, estrechamente interrelacionados: las teorías sobre el origen de la música; los usos del término evolución y su correlato, el progreso; los criterios de segmentación temporal.

Origen de la música. Músicas tradicionales

Kurt Pahlen reitera brevemente las hipótesis vigentes sobre los orígenes de la música, desde la imitación del canto de los pájaros al ritmo del trabajo y las entonaciones del lenguaje, ya examinadas por Adler y por los investigadores en el campo de la musicología comparada. Al carecer de documentos sobre estas expresiones remotas en el tiempo, considera que uno de los caminos posibles es estudiar la persistencia de tradiciones fijas en pueblos «primitivos» actuales.[7] Reedita así antiguas convenciones ya presentes al

[7] Introduce una fotografía de una tribu africana ejecutando sus instrumentos, con el siguiente pie de imagen: «La música de los indígenas africanos, hoy igual que en tiempos remotos». Pahlen, Kurt. *Historia gráfica universal de la música.* (Buenos Aires: Centurión, 1944) imagen 1: p. 23.

menos desde los escritos de Forkel,[8] lugar común sobre comunidades que Eric Wolf —otro judío vienés, exiliado en USA— definirá irónicamente en 1982 como «pueblos sin historia»,[9] es decir, aquellos que no tienen voz en las historias occidentales.[10]

En *Síntesis del saber musical* avanza hacia la historia de la música en Occidente, cuyo antecedente ubica en la música del pueblo judío, sobre todo en su canto, que «fue la única manifestación musical del mundo antiguo que encontró una continuación directa en la civilización cristiana», como una de las fuentes del gregoriano. «Por ésta y otras razones, podemos decir que el pueblo judío forma como un puente entre la música asiática y la Edad Media musical europea».[11] En la Grecia clásica, por otra parte, se encontraría la primera manifestación de la música como arte, que no se había dado antes y no se dará en casi toda la Edad Media europea. Si bien en toda la historia hubo una música culta y otra «folklórica» —término cuya definición no expone aquí— reconoce la imposibilidad de una historia de esta última. En cuanto a los nexos entre ambas, aunque supone que la popular incidió en la culta, menciona la opinión contraria de Carlos Vega, quien afirma el camino inverso. Cita el *Panorama de la música popular argentina* del musicólogo argentino, editado poco antes,[12] donde plantea el descenso de los bienes culturales y ubica el plano del folklore limitado hacia arriba por la música culta y hacia abajo por la «primitiva o etnográfica».[13] Curiosamente, el difu-

---

[8] Forkel, Johann Nicolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig: Schwickert, Band 1, 1788), Einleitung, pp. 4–5. El autor destaca la importancia del ritmo como fundamento, lo que tendrá luego su descendencia en la importancia que le acordaran Karl Stumpf, Richard Wallaschek o Karl Bücher, cuyas teorías repasa Adler. Véase Adler, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt, 1924), p. 2. Una síntesis útil sobre este y otros aspectos conceptuales de la historiografía musical sigue siendo la de Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600–1960*. (New York: Dover, 1962)

[9] La expresión (*geschichtslose Völker*), como se sabe, proviene de la filosofía de la historia de Hegel.

[10] Wolf, Eric. *Europe and the People without History.* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982).

[11] Pahlen, Kurt. *Síntesis del saber musical.* (Buenos Aires: Emecé, 1949), p. 202. Esta vía de continuidad entre Oriente y Occidente, analizada también por Leuchter, está sugerida en Schering, Arnold. *Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1914).

[12] Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. (Buenos Aires: Losada, 1944).

[13] Pahlen, K. *Síntesis…*, p. 167.

sionismo entonces vigente no aparece en este vienés a través de las fuentes austro–germánicas que constituyen uno de sus repositorios conceptuales sino al procesamiento de la teoría por un musicólogo argentino: una muestra de los intercambios con intelectuales locales producidos en la época.

Erwin Leuchter aclara de entrada que no pretende escribir una historia «universal» de la música y menos aún establecer su origen. Sus decisiones son explícitas y taxativas:

> El estudio de la evolución de la música en Occidente debe iniciarse por un examen de la producción musical en la primera Edad Media, originada en la idea cultual e íntimamente vinculada a los oficios religiosos, al punto que los conceptos «música» y «música eclesiástica» resultan sinónimos para el historiador.[14]

Constata que la ausencia de datos sobre la música profana obliga al historiador a concentrarse en aquella de la cual existen documentos en los que fundar la investigación. En los dos primeros siglos cristianos existieron dos corrientes: una, la música artística, eclesiástica; la otra, de carácter popular: «Al confundirse ellas nacerá una música artística genuinamente occidental y no antes de haber transcurrido diez siglos de historia cristiana» (Ibid.,16). Sin embargo, el Cristianismo nació en Oriente, por eso «la música del primer milenio es la asimilación progresiva de la música oriental al espíritu de Occidente» (Ibid., 13–14). Leuchter explica sus diferencias fundamentales en términos filosóficos: Oriente es esencia, Ser inmanente, ser humano en potencia y sin evolución visible; Occidente, en cambio, es existencia, Ser manifestado, ser humano que se desarrolla en el tiempo, proyectado e individualizado. La tendencia a la individualización es entonces el elemento central del destino de Occidente. Las diferencias se concretan en el plano específicamente musical: la concepción monódica de la música en Oriente es comparada con la ausencia de perspectiva de su pintura, indicio de «la falta absoluta de individualismo», que implica una concentración en el sonido como «símbolo de lo absoluto» (Ibid., 15–16), característica asimismo de la primitiva música cristiana.

[14] Leuchter, Erwin. *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente.* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946), p. 12.

Evolución

En buena parte de los libros que consideramos aquí, el término «evolución» ocupa un lugar central en la comprensión histórica, lo que es evidente en las dos obras fundamentales de Leuchter que lo contienen ya desde sus títulos. Sin embargo, sería apresurado asociarlo sin matices con las teorías evolucionistas clásicas, como trataremos de demostrar.

Leuchter entiende que, más allá de «lo multiforme del acontecer histórico», la evolución es «el resultado de un proceso evolutivo único», trabajado internamente por las condiciones materiales y espirituales de cada momento, «determinantes de tal evolución», que aparecen en los diversos estilos.[15] Su método consiste en identificar la matriz sociohistórica en que ocurren los hechos musicales sustantivos —el Protestantismo para Bach; el Iluminismo para Beethoven—, en un intento de reconstruir la arquitectura conceptual de cada época que explique las características de sus producciones musicales. Si el eje en la evolución y en los estilos se coloca en la descendencia directa de las postulaciones de Adler, el énfasis en lo contextual y el cuidado en poner en relación la historia musical con la general, social y de las demás artes lo acerca a los criterios preconizados por Ernst Bücken en los libros de su autoría, que integran la colección de diez tomos del *Handbuch der Musikwissenschaft* del cual fue editor.[16] También a las recomendaciones de Romain Rolland para una historia de la música, expresadas claramente en su entonces influyente *Musiciens d'autrefois*, que Leuchter incluye en su bibliografía:

> creo que en la base de toda historia general es necesaria una especie de historia comparada de todas las formas de arte; el olvido de una sola de ellas corre el riesgo de falsear el resto del cuadro. La historia debe tener por objeto la unidad viva del espíritu humano.[17]

---

[15] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 7.

[16] Bücken, Ernst (Hrsg.). *Handbuch der Musikwissenschaft* (Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesselschaft Athenaion, 1928–1931). Los volúmenes de los cuales es autor, incluidos en la colección, son *Die Musik des Rokoko und der Klassik* (1927); *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne* (1928) y *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk* (1931). Bücken adhirió luego al nacionalsocialismo, del que fue uno de los musicólogos más comprometidos.

[17] Rolland, Roman. *Musiciens d'autrefois* (Paris: Hachette, 1908), p. 8. Agradecemos a Pilar Ramos López el haber llamado nuestra atención sobre el pensamiento de Romain Rolland como posible antecedente de las concepciones de Leuchter.

La inserción de la música en la historia cultural que campea en la obra de Rolland estaba ya presente en la historiografía de habla alemana, cuyos actores tenían incluso relación personal con el escritor francés. De hecho, un ejemplar de ese mismo libro, dedicado por su autor a Guido Adler en 1926 y que fuera confiscado por los nazis, fue reintegrado recientemente a sus herederos por la biblioteca de la Universidad de Viena.[18] El pensamiento de Rolland encuentra eco en numerosas definiciones conceptuales y decisiones metodológicas de Leuchter, mediado probablemente ya por su recepción en la musicología de sus maestros.

El desarrollo argumental de Leuchter revela asimismo líneas de reflexión sedimentadas en tradiciones historiográficas germanas; entre ellas, la más significativa es la que proviene de Ranke, quien otorga a cada época, por su igual inmediatez con Dios, un valor propio, que

> debe buscarse, no en lo que de ella brote, sino en su propia existencia, en su propio ser. Es esto lo que da a la historia, y concretamente al estudio de la vida individual dentro de ella, un encanto especial, lo que hace que cada época deba ser considerada como algo con validez propia y que encierra un interés sustantivo para la investigación. [19]

Ante esta formulación, la pregunta que se impone es sobre el progreso histórico. Ranke lo admite, pero aclara que no se da en línea recta, sino más bien «como un río [una corriente] que va abriéndose paso a su modo por entre los obstáculos que tratan de cerrarle el camino» (Id.).[20] El progreso consistiría, «sencillamente, en que las grandes tendencias espirituales que dominan la humanidad, tan pronto se superan las unas a las otras como

---

[18] https://www.schubertiademusic.com/items/details/11716–literature–amp–art–rolland–romain—adler–guido.

[19] Ranke, Leopold von. *Pueblos y estados en la historia moderna* (México–Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948) [1a. edición en castellano], p. 59. Citamos la traducción de W. Roces. El texto en su idioma original y en la versión consultada es el siguiente: «jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eignen Selbst. Dadurch bekommt die Betrachtung der Historie, und zwar des individuellen Lebens in der Historie einen ganz eigentümlichen Reiz, indem nun jede Epoche als etwas für sich Gültiges angesehen werden muß und der Betrachtung höchst würdig erscheint». Ranke, Leopold von. *Über die Epochen der neueren Geschichte* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1906) [1a. 1854], p. 17.

[20] El párrafo completo es el siguiente: «Ein gewisser Fortschritt ist hierbei nicht zu verkennen; aber ich möchte nicht behaupten, daß sich derselbe in einer geraden Linie bewegt; sondern mehr wie ein Strom, der sich auf seine eigene Weise den Weg bahnt» (Id.)

se enlazan entre sí» (Ibid., 58);[21] el predominio de una de ellas diseña así una dirección particular al curso histórico.[22]

El organicismo y la analogía biológica característicos del evolucionismo aparecen también en Leuchter y adoptan por momentos coloraciones deterministas. Aún las épocas revolucionarias no son sino «etapa(s) en un proceso de evolución espiritual», sometido a la ley de la evolución histórica, ya que «todo movimiento revolucionario está sometido al principio universal de concatenación de los hechos, "fruto y germen" al mismo tiempo».[23] El desarrollo de la música occidental está estrechamente ligado a la evolución, ya que ella se rige por el orden natural y está supeditada a las mismas leyes del ser y fenecer que gobiernan el destino de todos los fenómenos. En el análisis de los procesos histórico–musicales, Leuchter emplea el concepto de evolución como herramienta para analizar el resultado de la confrontación entre individualización y colectivización o entre racionalismo y subjetividad que va diseñando los ciclos culturales. Hay pasajes en los que deja claro que la dirección de la evolución no es vectorial, sino que está gobernada por principios cíclicos, con resonancias religiosas. Al considerar críticamente el estado de la música contemporánea, entiende que la música,

> repitiendo el mismo curso evolutivo, pero a la inversa, ha de hallar nuevamente la expresión que requieren las síntesis espirituales: la expresión de lo absoluto. Y este proceso cíclico que va de lo que es Uno, por encima del espacio y del tiempo, a la realización de todas sus posibilidades, dentro del espacio y del tiempo, para luego volver y rematar en lo esencial, es eterno; porque es el proceso de la vida misma, vale decir: la manifestación del *Ser* en el *Existir*, de la quietud en el movimiento.[24]

Lo cíclico del proceso descripto es análogo al trayecto mismo de su escritura: el fin del ensayo coincide lógicamente con su punto de partida, las consideraciones sobre el nacimiento de la música culta en Occidente.

El criterio que explica la dinámica general de los hechos culturales y musicales se reproduce en la consideración de las figuras individuales. Así, refiriéndose a Beethoven, Leuchter observa que: «En su evolución artística, un

---

[21] «Sie beruht darauf, daß die großen geistigen Tendenzen, welche die Menschheit beherrschen, sich bald auseinander erheben, bald aneinander reihen» (Ibid. p. 16).

[22] «In jeder Epoche der Menschheit äußert sich also eine bestimmte große Tendenz, und der Fortschritt beruht darauf, daß eine gewisse Bewegung des menschlichen Geistes in jeder Periode sich darstellt, welche bald die eine, bald die andere Tendenz hervorhebt und in derselben sich eigentümlich manifestiert» (Id.)

[23] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 111.

[24] Ibid., p. 191.

estilo sigue orgánicamente al otro y emerge del anterior, tal como en la evolución interior del hombre, un plano de vida surge del otro».[25]

El término evolución adquiere en este autor, por lo general, más el sentido de proceso dialéctico complejo que de simple flecha lanzada hacia el futuro. El manejo de todo este aparato conceptual, inserto en el pensamiento de la musicología germanohablante del primer cuarto del siglo XX, muestra sin embargo entramados diferenciados, confluencias originales, inflexiones y síntesis personales. En cuanto al término «reflejo» que aparece en uno de sus títulos, el autor no se explaya teóricamente sobre su alcance, ni queda claro su sentido en el transcurso del texto. En todo caso, no hay ningún indicio que permita relacionarlo con las teorías marxistas clásicas ni sus derivaciones contemporáneas como la de Lukács. En cambio, la insistencia en una hermenéutica que permita interpretar la relación entre las creaciones del espíritu humano y el mundo histórico remiten claramente a Dilthey. Algunos de los autores aquí mencionados figuran, aunque asociados a otros libros, en las escasas referencias bibliográficas al pie de página que acompañan los escritos del propio Erwin Leuchter. Si bien no aparece de manera explícita, en el acento colocado en el estilo y la evolución de la forma por sobre la historia individual se intuye la influencia de la historiografía del arte vienesa de fines del siglo XIX y, en particular, la de Heinrich Wölfflin.

Periodización

Para Leuchter, dada la unidad primordial que subtiende el desarrollo histórico, la segmentación es «una hipótesis a la que recurre la limitada inteligencia humana»; la ciencia histórica pone así «estos fragmentos al alcance de tal inteligencia». No obstante,

> dado el nexo causal de los acontecimientos, toda delimitación en «épocas» resulta hasta cierto punto arbitraria, ya que cada fase de la evolución infinita se presenta «sub specie aeternitatis», como heredera del acervo de todo el pasado y engendra a su vez una serie aparentemente nueva de manifestaciones, infinita como aquella que parece limitar. Así, la evolución, en su esencia, es única e indivisible, ya que «todo es fruto y germen al mismo tiempo». (Schiller)[26]

Pero, sin perder de vista ese criterio unitario, la ciencia histórica necesita segmentar en épocas, con el objetivo de comprender los diversos estilos

[25] Leuchter, Erwin. *Beethoven*. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943), p. 123.
[26] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 11.

«como manifestaciones de la misma fuerza creadora que ha plasmado la imagen total de la evolución del espíritu en Occidente». Para ello, es necesario dejar de lado las convenciones estéticas del presente para examinar las obras del pasado, ya que «solo si se logra llegar a las fuentes espirituales de la producción artística de épocas remotas, podrán resurgir las obras en su verdadera esencia» (Ibid., 12).

En su periodización, el criterio cronológico se entrelaza con distintas selecciones conceptuales: después del origen de la música en Occidente (Edad Media), la época siguiente se establece por una dimensión técnica: el desarrollo textural (polifonía); luego viene la creación y desarrollo de la ópera. Subyace a esta división la agrupación por ciclos texturales: monodía, polifonía, homofonía y bajo continuo, cercana a la de su tutor Adler, quien sostiene una división basada en criterios musicales internos y propone tres períodos: monodía (heterofonía), polifonía, homofonía, y distintas combinaciones que rigen tres siglos de historia de la música.[27] A la par de esta periodización, Adler, aunque afirma la especificidad del arte musical, menciona la necesidad de relacionarlo con la crítica estilística, con las otras disciplinas (poesía, artes plásticas y sobre todo arquitectura) y con las corrientes espirituales principales de cada época. Así,

> junto a la discusión de los cursos propios del desarrollo musical, es pertinente la necesidad de tener en cuenta la más alta crítica de estilo y también el momento cultural y lo biográfico, la dependencia y la relación del arte musical y sus maestros de y con el espíritu y las corrientes de sentimiento de los tiempos respectivos.[28]

Leuchter comparte claramente este conjunto de premisas. En efecto, a la subdivisión precedente anexa la de grandes marcos de pensamiento: el protestantismo y el enciclopedismo, así como el peso decisivo de las conmociones intelectuales que cambian paradigmas, como la Revolución Francesa. Le siguen las clasificaciones más corrientes: clasicismo vienés, romanticismo, hasta llegar a la época moderna. Es decir, que, aun estando los distintos criterios presentes en todos los capítulos, el énfasis es alternativamente puesto

---

[27] Adler, G. *Handbuch…*

[28] Ibid., Vorwort, snp. Nuestra traducción. «Nebst der Erörterung des eigentlich musikalischen Entwicklungsganges ist entsprechend den Erfordernissen höherer Stilkritik auch das kulturhistorische Moment und die Biographistik berücksichtigt, die Abhängigkeit und der Zusammenhang der Tonkunst und ihrer Meister von und mit den Geistes– und Gefühlsströmungen der betreffenden Zeiten».

en la técnica o en la concepción intelectual general de cada época como encuadre interpretativo. Por sobre todo, es la «tendencia espiritual» de cada período la que organiza en el fondo la periodización. Sobre la base de lo preconizado por Rolland, Leuchter avanza, sin teorizarlo ni desarrollarlo, hacia una idea que luego, desde la escuela de los *Annales*, llamaríamos de «tiempos largos» (*longue durée*). Así, Beethoven se ubica cronológicamente en las postrimerías de la Ilustración, pero «esa época no se halla limitada por el siglo XVIII, sino que se extiende hasta nuestros días, en virtud de que las reivindicaciones ideológicas que el Iluminismo formulara, solo se realizaron en los dos siglos que siguen al de su concepción».[29]

Otra organización, más pragmática, aparece en su antología *Florilegium Musicum*, en la cual indica que los ejemplos musicales seleccionados se disponen según un criterio cronológico:

> el autor ha optado por este orden, diríase, mecánico y ha renunciado a la corriente división en épocas como: Gótico, Renacimiento, Barroco, etc., a causa de la delimitación harto fluctuante de estas fases históricas y la frecuente superposición de tendencias tradicionalistas y renovadoras.[30]

En el corpus analizado, Leuchter es el único que reflexiona explícitamente sobre los supuestos del trabajo de historiador, aun en el formato general y de difusión de sus libros. Se inscribe, por un lado, indirectamente, en la descendencia de Ranke y más directamente, de Adler, con sus síntesis y aportes personales. Diseña así un método que hoy puede definirse, sencillamente, como historia cultural.

Kurt Pahlen estructura su historia, sin consideraciones metodológicas, en tres grandes secciones, con divisiones internas muy adjetivadas:

- Prehistoria y Preparación [desde los orígenes a fines del XVII]
- Los siglos de oro [de Bach a fines del XIX]
- Ocaso y amanecer [siglo XX]

El esquema subyacente es el de colocar en el centro, los autores y repertorios de la vida musical corriente, la llamada práctica común, ya que «todo el

---

[29] Leuchter, E. *Beethoven*, p. 10.

[30] Leuchter, Erwin. *Florilegium Musicum: Historia de la música en 180 ejemplos desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964), p. viii. La antología, centrada en la música de Occidente, se detiene en el siglo XVIII, ya que el autor considera que la producción ulterior presenta menos dificultades de acceso. El punto de llegada coincide con el adoptado por Schering, Arnold. *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1931).

repertorio de nuestra actividad musical (…) es producto de los últimos 250 años, nada más»;[31] en los extremos, el antes y el después.

Biografías: Bach, Beethoven, Wagner

Las dos biografías escritas por Leuchter, la de Bach y la de Beethoven, comparten la estructura conceptual que preside su pensamiento y su método historiográficos. Se trata de encontrar una matriz cultural general en la que ubicar al compositor, con la cual vincular su obra en un proceso dinámico entre vida, música, sociedad, mentalidades, funcionalidad y proyección. Ambas constituyen una expansión de los capítulos respectivos de su historia de la música, concentrada ahora en el análisis de compositores específicos.

En su libro sobre Bach explica que, para comprenderlo, es necesario encontrar una «fórmula (…) determinante fundamental de su manifestación (…), el elemento plasmante»,[32] que en este caso es el Protestantismo. Sus características centrales son la dignificación religiosa de este mundo, la superación del pecado por el trabajo mundano activo, la ética en la vida diaria, el mundo y las profesiones burguesas, la falta de expansión individual. De ello se derivan aspectos centrales de la actividad musical: la función religiosa, la presencia insistente de la canción coral o solista litúrgicas, la voluntad educativa.

Beethoven, por otra parte, se explica en la concepción general del Iluminismo, caracterizado como «el anhelo de una definitiva liberación del individuo»,[33] la emergencia de la democracia, la fe en la razón como único instrumento para comprender el mundo. Compara los cambios en el estatuto del músico, de Bach a Mozart y de Mozart a Beethoven. Explica las diferencias técnicas entre la música protestante y el individualismo subsiguiente. Así, en la música de Bach, tanto la concepción organística trasladada a la vocalidad humana como la polifonía generalizada constituyen recursos suprapersonales que restringen o contradicen el individualismo creciente desde fines del siglo XVIII, el cual encuentra su cauce, por el contrario, en la música vocal y la monodía como concentración de la expresión emocional. La generación del Iluminismo produce «una música instrumental subjetiva y dramática» (Ibid., 28), profundizando los contrastes ya presentes en el barroco, proyec-

[31] Pahlen, Kurt. *Historia universal de la música*. (Buenos Aires: Centurión, 1945), p. 22.
[32] Leuchter, Erwin. *Bach.* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942), p. 9–10.
[33] Leuchter, E. *Beethoven*, p. 1.

tados ahora a lo temático y lo rítmico, que conducen a la consolidación de la sonata como forma paradigmática.

En la base del proceso general de constitución del estilo actúan la cultura, la ideología y las fuerzas sociales de la Ilustración, que pugnó por encontrar, alrededor de 1800, una figura que la materialice en el plano musical, la coloque en la historia y la lleve a su más alta realización: esa fue Beethoven (Ibid., 30). Este entramado cultural y filosófico funciona entonces como condición de posibilidad para el surgimiento del compositor que lo transmute en música y confirme en el plano estético sus valores esenciales. En este punto, Leuchter subraya lo particular en Beethoven y lo sintetiza reiterando el tópico de la «lucha y superación» (Ibid., 123). Pero avanza hacia su vigencia actual: Beethoven no es solo una figura histórica, sino que, como «primero de los compositores modernos», pertenece a nuestro mundo, «es una expresión de sus corrientes espirituales más actuales y próximas» (Ibid., 10). La organización general del libro en vida/obra, y esta en música vocal/instrumental parece dictada más bien por razones didácticas que por convencimiento en la relevancia teórica de esas categorías.

El *Bach* de Ernesto Epstein responde claramente a otras premisas. La lujosa edición de Ricordi aparece en el año del bicentenario; tanto su subtítulo, «Pequeña antología biográfica», como las precisiones del comienzo indican que «no se pretende ofrecer con este libro una biografía coherente y completa de Bach».[34] Se trata en efecto de una compilación de fuentes primarias y testimonios de recepción de Bach, desde documentos oficiales de su época a manifestaciones de compositores del siglo XX, traducidos al castellano por Emiliano Aguirre, completados por un prefacio general e introducciones a cada capítulo escritas por el propio Ernesto Epstein. En el prefacio, Epstein reflexiona sobre los riesgos de las biografías: el interés y aprovechamiento comercial de la vida privada del artista en sus aspectos más superficiales —sentimentales, anecdóticos o sensacionalistas— y la tergiversación de la verdad. La opción por presentar una documentación fidedigna sobre Bach, cuya biografía reconoce como «parca y poco sensacional» (Ibid., 10) aparece así como precaución contra aquellas arbitrariedades y excesos. Epstein proporciona un valioso capítulo sobre la posteridad de la obra de Bach, que incluye las ejecuciones, ediciones y bibliografía existentes en el momento.

En este conjunto de materiales reunidos por Epstein merece especial atención la traducción del célebre libro de Forkel sobre Bach, la que, salvo error,

[34] Epstein, Ernesto. *Bach: pequeña antología biográfica.* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950), p. 11.

sería la primera al español, ya que la de Adolfo Salazar, publicada por El Colegio de México, data del año siguiente. Como se sabe, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst,* publicado 1802, iba a ser el tercer volumen de la Historia de la Música de Forkel, que no llegó a editarse como tal. Todo indica que Epstein no utiliza como fuente el original, sino una edición suiza más reciente (Basilea, Haldimann, sf. [ca. 1900]), de la cual retoma, sin precisarlo, la misma introducción anónima, aunque de manera más concisa. En ella ya se había suprimido el prefacio nacionalista que resultaba entonces demasiado agresivo. También lo omite Epstein, y lo aclara (p. 95).[35] La traducción respeta el orden de los capítulos de Forkel, hasta el octavo; luego realiza unas pocas permutaciones y agrega títulos a los capítulos, inexistentes en el original.[36]

El libro de Walter Jacob sobre Wagner es sin dudas su obra más definidamente musicológica, y la más ambiciosa por sus dimensiones y alcance. La escribió en alemán y se publicó en castellano, en traducción de Gabriela Moner, con un prefacio de Fritz Busch en 1946. No evita la distribución general de los contenidos en vida/obra, con un interludio sobre teoría del arte y un final histórico–estético. Como hombre de la escena, lo atrae el aspecto teatral de Wagner y en ello hace eje, pero con un conocimiento notable y detallado de las estructuras músico–dramáticas y una buena provisión bibliográfica internacional, que menciona con sus títulos en castellano aunque probablemente la mayoría de los libros no habían sido traducidos. En este sentido, interesa la remisión a los trabajos de Leuchter para el estudio histórico–contextual, lo que revela una vez más los vínculos inte-

---

[35] El orgullo nacional atraviesa, sin embargo, el texto y culmina en la famosa frase final, que Epstein conserva: «Y este hombre, el más grande de los poetas musicales y el más grande de los declamadores musicales que haya existido jamás y que probablemente jamás exista, era alemán. ¡Ten orgullo de él, patria, ten orgullo de él! ¡Pero también sé digna de él! (Ibid., p. 182). El texto original es el siguiente: «Und dieser Mann – der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber, sei auch seiner werth!». Forkel, Johann Nicolaus. *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verherer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister y Kuhnel, 1802), p. 69.

[36] Al final del capítulo VIII, en el ejemplar que perteneció a Epstein, conservado en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se lee esta anotación al margen: «Hier fehlt das große Werkverzeichnis». Del capítulo IX reproduce solo parcialmente el comienzo e incluye la lista de obras. Los capítulos IX y X de Forkel son los X y XI en Epstein. El catálogo de Epstein presenta las obras en distinto orden que el de Forkel, pero retiene los comentarios originales, ampliados.

lectuales entre estos emigrados. En la consideración de los aspectos técnicos se observa una tensión entre lo que ya había sido analizado, en particular, la armonía,[37] y que por lo tanto no hace falta repetir, y su necesidad para entender tanto el desarrollo dramático wagneriano como las direcciones musicales subsiguientes. En el análisis de las óperas, Jacob desmenuza el tejido de *Leitmotive*, «minúsculos ladrillos musicales» sobre los que descansa la estructura dramática (Ibid., 605), que expone en ejemplos musicales en cuaderno aparte.

En esos años en que el propio Jacob había denunciado en distintas oportunidades la instrumentalización de Wagner por el círculo chauvinista de Bayreuth (Ibid., 615–616) y la consiguiente asociación del wagnerismo con el nacionalsocialismo, las consideraciones de un militante antinazi como él sobre el tema resultan esclarecedoras. Revelan su voluntad de comprender al artista y la obra en su tiempo, y separar su extraordinaria dimensión estética de las contingencias de la actualidad. Comienza identificando las dificultades e inconvenientes para definir una «filosofía wagneriana» (Ibid., 601). En realidad, lo contradictorio, cambiante y arbitrario de sus escritos y de sus posiciones políticas —monárquico, republicano, socialista, nacionalista, pesimista schopenhaueriano— son manifestaciones anexas de un espíritu romántico, de una voluntad de artista como la suya: totalizadora. Su nacionalismo exacerbado y contradictorio coexiste, sin embargo, con posiciones internacionalistas y cosmopolitas (602). Con respecto al antisemitismo de algunos de sus textos, Jacob reitera las conocidas explicaciones de Paul Bekker, que considera esa actitud una transposición al mundo real del mundo dramático. El judío como representante de la astucia y la ambición de poder, prejuicio anclado en la tradición medieval del hombre de la oscuridad, fantasma de las leyendas populares (606), es en realidad una manifestación de la parte oscura del compositor, opuesta a su parte luminosa, heroica (604).

Bekker refiere al posible ascendente judío de Wagner como elemento a tener en cuenta y pone en evidencia la contradicción entre su antisemitismo y su aceptación de mecenas y artistas judíos en Bayreuth. Jacob considera que, en Wagner, la teoría forma parte indisoluble de la creación en sí, funciona como uno más de sus «instrumentos de trabajo», «bastidores ideográficos que acompañan el camino de la producción» (Ibid., 605). Coincide con Lorenz en que el arte de Wagner es el fin de una época; lo que sigue es eco, reminiscencia, postludio personal.

---

[37] Jacob, Walter. *Richard Wagner y su obra.* (Buenos Aire: Peuser, 1946), p. 607.

De las biografías escritas por Pahlen, la de mayor consistencia es la dedicada a Manuel de Falla, escrita en alemán, traducida al castellano por Cristóbal Halffter y publicada en ambos idiomas el mismo año, 1960. Expone con cuidado lo esencial de la vida del compositor, en contrapunto con el desarrollo de su obra, analizada brevemente con apoyo en numerosos ejemplos de partituras, a lo que se adjunta un catálogo. Lo más personal del libro son las referencias a la comunicación epistolar del autor con Falla y su encuentro en Alta Gracia en 1943.

Marcas de tiempo y lugar

En toda esta producción, solo las obras de Pahlen tematizan el nuevo contexto de enunciación: América. El escritor afirma que hoy ya no puede escribirse una historia de la música sin tener en cuenta el «nuevo continente», a diferencia de lo que ocurría 20 o 30 años antes, cuando se la omitía porque se consideraba que la producción americana era un simple calco de la europea, o bien porque Europa se recluía en su propio ámbito. En efecto, en las historias prestigiosas de los musicólogos europeos de habla alemana, las eventuales referencias a América eran a los Estados Unidos: lo comprobamos en el capítulo respectivo incluido en la historia de Adler, en el que aclara que: «Por América se entiende aquí simplemente la Confederación norteamericana».[38]

La radicación de músicos europeos en América luego de la primera guerra favoreció el reconocimiento de «enormes energías y potenciales» presentes en el nuevo mundo.[39] Esto no implicó desconocer las dificultades metodológicas para su estudio. El autor considera que la historia empieza aquí con la independencia: lo anterior es prehistoria, y «el legítimo arte americano» (Ibid., 310) ocurrirá más tarde. Traza una analogía con aquellas naciones europeas en las que, si bien tenían su propia música, debieron trabajar generaciones enteras para crear un arte propio y recién en el último siglo entraron «en el círculo de las naciones creadoras de arte musical» (Id.). Constata que no se escribió aún una historia musical americana; en consecuencia, las segmentaciones solo podrán determinarse cuando esta se realice. Mientras, organiza su recorrido en capítulos dedicados a la

[38] Adler, G. *Handbuch…*, p. 1041. Nuestra traducción. «Unter Amerika kurzweg verstehe man hier den nordamerikanischen Staatenbund».

[39] Pahlen, K. *Historia universal…*, p. 309.

época indígena, la época colonial, la independencia, y la «realidad de hoy, misión de mañana» (Ibid., 336).

En el primero de ellos, plantea los problemas de reconstitución de las prácticas musicales autóctonas por la escasez de «vestigios» (Ibid., 312–313); menciona las teorías del paraguayo Pablo Alborno sobre la similitud del idioma guaraní con el egipcio y las de Carlos Vega sobre la base pentatónica de los repertorios. En su consideración sobre la música colonial, adopta explícitamente las teorías sobre la constitución del folklore americano desarrolladas contemporáneamente por Vega: las danzas europeas que se bailan en las grandes ciudades se irradian a las secundarias y luego al campo, donde se mezcla con elementos ya muy débiles de la música indígena. Aquí, como en otras secciones, asistimos a una permanente asociación por analogía con los procesos culturales europeos: Roma y los bárbaros, el Cristianismo y la música grecorromana, etc. En los capítulos siguientes Pahlen brinda una sorprende y extensa crónica sobre autores, obras, instituciones, tendencias estéticas existentes en los países americanos, cuyas fuentes declaradas son las contribuciones de Otto Mayer Serra a la *Enciclopedia de la Música* y un artículo de Giménez en *Lyra*, publicado en octubre de 1943, aunque es probable que haya tenido también en cuenta otros trabajos existentes —por ejemplo, de autores como Néstor Ortiz Oderigo, Nicolas Slonimsky o Francisco Curt Lange— aparecidos en distintas publicaciones, entre ellas, en las distintas ediciones del *Boletín Latino–Americano de Música*. Incluye asimismo un mapa folclórico latinoamericano, extraído de un artículo de Mayer Serra en *The Christian Science Monitor*. Cuando decide incorporar una imagen del Conservatorio de Moscú en su libro sobre Chaikovski, elige, significativamente, una fotografía en la que aparece el compositor brasileño Cláudio Santoro dirigiendo una orquesta en esa sala.

Pahlen publica además un texto no musical en alemán en 1949, traducido al español cuatro años después: *Sudamérica, un mundo nuevo*, suerte de descripción, registro de viaje, guía de recorridos, impresiones del paisaje y la cultura de los distintos países sudamericanos, escrita para europeos por un europeo que se sintió fascinado por ellos, según afirma en el prefacio.[40] Y agrega: «A diez mil kilómetros de aquí está la casa de mis antepasados. Pero aquí está la mía» (Ibid., 10). Se encuentran también menciones a América en muchos de los capítulos de su *Síntesis del saber musical*.

[40] Pahlen, Kurt. *Sudamérica, un mundo nuevo*. Kraft, 1953. *Südamerika, eine neue Welt*, Zürich: Orell Füssli, 1949, p. 9.

Jacob, aunque no se ocupa específicamente de músicas locales, presenta una lista de compositores de ópera estadounidenses y latinoamericanos, la mayoría de ellos argentinos.[41]

En otro sentido, resulta interesante lo expuesto en la introducción de la tesis de doctorado de Ernesto Epstein, en la que se aclara que la extensa descripción comparativa de los repertorios estudiados se debe a la intención del autor de hacer su texto más accesible y comprensible para los lectores de su país de origen, de lo que se infiere ya su voluntad de regresar.[42] Este propósito se concretará en la creación, poco después, del Collegium Musicum en Buenos Aires, en el cual se desarrollará el cultivo intensivo de la música antigua.

Las referencias a los acontecimientos contemporáneos, aunque poco frecuentes, se encuentran en distintos textos. Algunas de ellas conciernen a la guerra. Así, Jacob pronostica que

> cuando se hayan disipado los horrores de la presente guerra mundial —la segunda de la actual generación— con todos los desengaños y limitaciones que imponen también al desenvolvimiento cultural y artístico, se puede esperar que los esfuerzos de la joven producción americana, unidos a los de la tradicional, siempre renovada, de Europa nos llevarán a una nueva florescencia del arte lírico.[43]

Pahlen termina su *Historia de la Música* con un dramático y a la vez esperanzado párrafo:

> Europa sangra por mil heridas. Estamos ante el fin de una época. América, que desde el día de su descubrimiento por Colón, absorbió los bienes culturales del viejo continente en sus vastas y promisorias tierras, será ahora, cual un hijo llegado a la madurez, el heredero de los bienes paternos.[44]

---

[41] Jacob, Walter. *El arte lírico. Su historia y compositores*. (Buenos Aires: Claridad, 1944), p. 45.

[42] Epstein, Ernesto. *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*. (Winsburg: Triltsch, 1940), Vorwort: p. vi.

[43] Jacob, Walter. *El arte lírico. Su historia y compositores*. (Buenos Aires: Claridad, 1944), p. 46.

[44] Pahlen, K. *Historia gráfica…*, p. 356.

Y cierra con una cita en el mismo sentido de un amigo exiliado en Brasil, suicidado dos años antes, Stefan Zweig: «recoged la bandera y ahora que nosotros nos hallamos agotados y heridos, honraos llevando adelante los ideales espirituales de la humanidad. Vosotros sois (…) nuestra única esperanza» (Ibid., 356–357).

En sus textos periodísticos y conferencias, Jacob prosigue su combate cultural contra el nazismo sin ninguna relación con las circunstancias locales. Escribe en el diario de los alemanes antinazis de Argentina, el *Argentinisches Tageblatt*, duras críticas contra los músicos aliados o con algún grado de complicidad con el nacionalsocialismo, como Richard Strauss, Hans Pfitzner o Siegfried Wagner y reivindica al mismo tiempo a aquellos prohibidos por la política del régimen, como Meyerbeer o Mahler y a quienes la resisten, como Toscanini.

La política local, en cambio, aparece poco y con gran discreción. Sobre las elecciones de 1946 en Argentina, en las que triunfó Perón, Pahlen explica que una coalición radical enfrentó a

> un partido, agrupado alrededor de un hombre nuevo que prometió una amplia revolución social, reformas mucho más allá de todo lo intentado hasta entonces. La necesidad de reformas era evidente, el país se hallaba atrasado en materia de legislación obrera, en la resolución de problemas del agro.[45]

Perón ganó «después de dura lucha», no contra el capital en general sino contra el capital extranjero. «Perón procedió a la nacionalización de muchas de las más grandes empresas extranjeras. El país entero, en todos los órdenes se halla actualmente en profunda transformación» (Id.). Epstein, argentino, será más explícito y menos optimista. En manifestaciones posteriores, expresa:

> Culpo a los conservadores no solo de los fraudes electorales (…) sino porque debido a su política laboral anacrónica y reaccionaria facilitaron, si no provocaron, el advenimiento de Perón, con todas las consecuencias que tuvo en las siguientes décadas.[46]

---

[45] Pahlen, K. *Sudamérica…*, p. 203.

[46] Epstein, Ernesto. *Memorias musicales* (Buenos Aires: Emecé, 1995), con la colaboración de Vilko Gal, p. 221.

Refiere luego las persecuciones sufridas por docentes del Colegio Libre de Estudios Superiores, cuyo plantel integró a partir de 1941, compartido con Leuchter.

Otras inscripciones contextuales provienen de manera directa del quehacer musicológico. Así, Leuchter aclara que no dispone aquí de las fuentes necesarias para seleccionar los ejemplos musicales a incluir en su historia de la música, por lo que se ve obligado a reproducir los incluidos en las obras de referencia de Schering y Bücken.[47] Dadas las vicisitudes del exilio, los emigrados cargan con sus bibliotecas, o con parte de ellas, a partir de las cuales escriben sus obras aquí. Leuchter compensa este hueco en la documentación histórica con información que no depende de la materialidad de la fuente escrita, sino que es accesible por las posibilidades de las técnicas modernas de reproducción: la discografía, en forma de importantes listados que le proporciona un colaborador, Antonio Camarasa. En relación con la música más reciente, en el libro de 1941 que recoge sus conferencias dictadas en Rosario, aclara que, ante la ausencia de grabaciones de las *Orchesterstücke* op. 10 de Webern, ejecutó en la ocasión la N° 4 en reducción para piano (Ibid., 205), mientras que en la edición siguiente de este libro incorpora directamente la partitura.[48]

La inquietud por el aprovechamiento de las nuevas tecnologías recorre los escritos de esos años, sobre todo los de Pahlen. Dedica un capítulo entero a los medios como el disco y el cine, y menciona la primera transmisión radial efectuada en Buenos Aires en 1920.[49] Imagina la posibilidad de libros sobre música que conjuguen escritura, imagen y sonido, aunque solo lleva a cabo la vinculación entre las dos primeras:

> Tal vez no esté lejana la hora en que un libro sobre música venga provisto de tiritas de papel que contengan grabaciones musicales; el lector introducirá las franjas en el aparato correspondiente y tendrá la ilustración sonora del tema tratado. Recién entonces un libro de historia musical será realmente completo: palabra, ilustración y música. ¡Estupenda perspectiva! (Ibid., 294)

No desconoce el peligro de banalización por repetición o por circunstancias de escucha no adecuadas, pero incita a no desesperar, ya que, como a todas las invenciones, la humanidad tiene que «aprender a usarlas con provecho» (Ibid., 293).

---

[47] Leuchter, E. *La historia de la música como…*, p. 3.

[48] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 187.

[49] Pahlen, K. *Historia universal…*, p. 292.

Música contemporánea

La producción musical contemporánea ocupa su espacio en las historias de estos autores y merece una consideración particular, en primer término, por la manera en que se la integra al desarrollo histórico general y luego por la valoración estética que se le atribuye, teniendo en cuenta las dificultades habituales de la falta de perspectiva y las incertidumbres del juicio de la posteridad. Adler ya las prevenía en las generalidades que abren su capítulo «Los modernos», sobre la producción contemporánea —que para él va de 1880 a 1923—: «Dejamos aquí el terreno histórico riguroso, y cada vez más a medida que nos acercamos a nuestros días», por lo cual se enfrenta un compromiso entre la escritura histórica y el periodismo.[50]

En efecto, Leuchter tematiza la dificultad derivada de la falta de distancia histórica en la evaluación de la actualidad,[51] ya que, expresará en otro texto,

> todo análisis de una evolución artística presupone en el observador, lógicamente, cierto distanciamiento que solo puede proporcionar el tiempo material; a la inteligencia no le es dado, por lo general, llegar a conclusiones válidas con respecto a un movimiento evolutivo, sino luego de conocer su etapa final.[52]

Confía en que, si esta producción es confusa para el contemporáneo, no lo será para una generación venidera, ya que «las corrientes espirituales de una época solo resultan comprensibles, si esa sección temporal se ofrece al historiador en su totalidad, como eslabón de la cadena evolutiva».[53]

Organiza el panorama contemporáneo en dos tendencias principales: el Expresionismo, «punto final de Romanticismo» y la Nueva Objetividad

---

[50] Adler, G. *Handbuch…*, p. 900. Nuestra traducción. El párrafo completo es el siguiente: «Wir verlassen den streng historischen Boden, und zwar immer mehr, je näher wir unseren Tagen kommen. Im Sinne der Grundtendenz eines wissenschaftlichen Handbuches ist möglichste Ausgleichung der gegensätzlichen Auffassungen erstrebt, durch Kompromisse zwischen Geschichtsschreibung und Tagesschriftstellerei». De hecho, los capítulos siguientes sobre la producción contemporánea están divididos por países y confiado cada uno a un colaborador distinto. Adler, por lo tanto, no escribe sobre música contemporánea; se limita a introducir las unidades siguientes.

[51] Leuchter, E. *La historia de la música como…*, p. 177; Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 167.

[52] Leuchter, Erwin. *La sinfonía: su evolución y su estructura*. (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, 1943), p. 123) Aunque, siguiendo estas premisas, no analiza en ese libro dedicado a la sinfonía el desarrollo del género en el siglo XX, incluye en la discografía referencias a obras sinfónicas de Milhaud, Stravinsky, Britten, Shostakovich, Roy Harris y Carlos Chávez.

[53] Leuchter, Erwin. *Ensayo…*, p. 167.

«algo verdaderamente nuevo, un punto de partida».[54] Aclara, en 1946, que ambas nacieron «del mismo impulso generador: el anhelo de superar el antagonismo que presenta la música neorromántica entre su esencia realista y su apariencia romántica».[55] Aquí resulta interesante señalar el uso del concepto de «realismo», evidentemente trasladado, al igual que «naturalismo», de la literatura, cuya consistencia teórica y conceptual para aplicarlo a la música no se problematiza: se da por sentada, y en consecuencia revela su instalación consensuada en el universo musicológico de referencia. En efecto, esas son categorías mencionadas por Adler, aunque con desconfianza,[56] y sobre todo por Bücken en su influyente *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, quien, además de aplicarlo a manifestaciones musicales de distintas épocas, en el sentido de referencias descriptivas o expresivas, lo coloca como título de uno de sus capítulos, «Vom Romantischen Realismus (Réalisme Romantique) zur Neuromantik»,[57] donde estudia la producción de Berlioz, Wagner, Liszt, Brahms y Bruckner —y lo desagrega más adelante en «Romantischer Realismus und demokratischer Naturalismus» (Ibid., 301).

Al igual que para sus predecesores inmediatos Bücken y Adler, Leuchter intenta desbrozar el terreno en el cual se gestó la música contemporánea mediante una compleja taxonomía de «ismos». Así, el dilema que se plantea a principios del siglo XX es la solución de las contradicciones que aparecen en el neo–romanticismo entre su esencia realista y su apariencia romántica. Las dos tendencias principales de fines del siglo XIX, que identifica como Naturalismo e Impresionismo, tratan de solucionar el problema eliminando uno de los términos. El movimiento antirromántico, realista, conecta con la «nueva objetividad», una «oposición al subjetivismo en toda forma, tendencia que cristaliza en cuanto a la música en la proscripción de la expresión emocional como fin último del arte sonoro, y hasta la eliminación de toda clase de impulso "extramusical", ya sea idealista, sentimental o realista».[58] Las causas sociohistóricas de su emergencia deben buscarse en las secuelas de la guerra del '14: la desilusión general y la desconfianza en el sentimiento

---

[54] Leuchter, Erwin. *La historia de la música como…,* p. 182. La jerarquización de la tendencia «objetiva» como específica de la contemporaneidad en estos escritos revela, por una parte, la dimensión que se le acordaba en la época y conecta, por otra, con la producción de compositores argentinos integrantes del Grupo Renovación, que la practicaron asiduamente en las décadas del 30 y el 40. Cf. Corrado, O. *Música y modernidad….*

[55] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 179.

[56] Adler, G. *Handbuch …*, p. 901.

[57] Bücken, Ernst. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928), p. 183–273.

[58] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 170.

conducen a la sátira, la caricatura o las piezas de intención social (Ibid., 171–172). Cuando desaparecen o se atenúan las causas que la produjeron, esta música sigue desenvolviéndose libremente y adopta a veces la forma del poema sinfónico, ahora sobre un programa concreto, como en *Pacific 231* de Honegger. Las músicas populares, bailables, provenientes del jazz o de expresiones de fuera de la Europa Central le prestan su carácter dinámico.

El intento de restitución de la autonomía a la música genera dificultades en el público para aceptar la ausencia de contenido y concentrarse en propiedades intrínsecas como el movimiento o el dinamismo, que lleva a la moderna música «motora». Estos nuevos rumbos la conectan, sin embargo, con «estados primitivos de la evolución musical y, ante todo, [con] las danzas de iniciación esotérica que persiguen el fin de crear un ambiente de éxtasis religioso mediante la repetición continua y "motora" de un breve fragmento melódico» (Id.). Como vemos, se reedita aquí el tópico del primitivismo como uno de los vértices propulsores de la modernidad.

El expresionismo, por su parte, representa la tendencia asocial, exclusivista, basada en lo irreal, cuyas raíces se encuentran en el romanticismo, con el que comparte el pensamiento fantástico y subjetivo, la preferencia por la microforma[59] y la renuncia a toda misión social del arte. La necesidad de nuevas leyes conduce al dodecafonismo y por consiguiente a un nuevo proceso de objetivación, al sometimiento a una ley que implica la eliminación de la dualidad melos–armonía, la derivación de la multiplicidad de un único punto central, la serie, donde se hallan latentes todas las posibilidades de desarrollo (Ibid., 190).

Esta exposición comprensiva y sistemática de las tendencias centrales de la música de la época, sin militancia particular pero sin censura regresiva — lo que se explica fácilmente si tenemos en cuenta la familiaridad que tuvo en Viena, junto a Rita Kurzmann, su futura esposa, con el círculo de Schoenberg, así como su trabajo conjunto con Webern en la dirección de los Arbeiter–Symphoniekonzerte,[60] culmina sin embargo con consideraciones prospectivas, cíclicas y metafísicas: «Todo ello señala a la música rumbos que han de hacerla retornar a su más ancestral finalidad: ser símbolo del proceso de creación trascendental».[61] Tanto en la concepción motora como en la objeti-

---

[59] Ibid., p. 181.

[60] Henck, Herbert. *Rita Kurzmann–Leuchter. Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule*, Teil 1. In http://www.herbert–henck.de/Internettexte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html, 2004, letzte Änderung 2016.

[61] Leuchter, E. *Ensayo…*, p. 190.

vidad del dodecafonismo disminuyen las fuerzas del individualismo en desmedro de las manifestaciones colectivas, por lo cual

> en el crisol del colectivismo social la humanidad logrará purificarse de las aberraciones a que le condujo el aislamiento egocéntrico, para elevarse hacia un colectivismo espiritual y enraizar en algo que está llamado a fundirla en un todo y también con todo el universo: la idea religiosa en el más amplio sentido de la palabra. (Id.)

No es desatinado ver en estas apreciaciones humanistas y utópicas la necesidad de superar la desolación de la guerra que es el marco histórico inmediato en el que se escriben estos libros.

Pahlen jerarquiza entre los compositores contemporáneos a Stravinsky, Schoenberg y Hindemith; mientras reserva el calificativo de «ultravanguardista» para Alois Haba y menciona los fenómenos de «música colectiva», «movimiento de canto popular» o «música de comunidad» que se dan en Alemania, Austria y Suiza. El recorrido por la producción reciente es una enumeración por países, con características de crónica, tal como se dieron en las historias de la música austrogermanas, reveladoras de la vigencia del criterio nacional para la organización de los hechos.

Aunque también él admite que un juicio definitivo sobre las obras actuales solo podrá darlo la posteridad, propone una mirada crítica: es esta una «época de experimentos siempre más audaces y rayanos en lo absurdo», en la que todo «corre como enloquecido en busca de algo "nuevo"».[62] En sintonía no explícita con posiciones que postulan la homología entre música y sociedad, sostiene que la desintegración de las estructuras musicales se corresponde con las ocurridas en los valores (Ibid., 277), con la pérdida de la unidad espiritual de siglos anteriores. Sus conclusiones y prospectiva son conservadoras y reiteran convenciones críticas de la época: elitismo y cerebralismo. Así, por un lado, la música debe volver al pueblo, encontrar temas y formas que «puedan servir de sostén y esperanza de la humanidad»; por otro, dado que «solo el corazón es la morada de la música», lo que procede del cerebro no llega al corazón (Ibid., 288), y el público se retira entonces hacia el cine, donde se le proporciona el romanticismo anatemizado por los modernos. Por ello, buena parte de la música producida en los últimos años perduró muy poco tiempo: solo quedan las obras maestras, «pues la música es un arte sensual que puede orientarse en el misticismo, en la más tierna poesía, en lo orgiástico, pero jamás en lo cere-

[62] Pahlen, K. *Historia universal…*, pp. 274–275.

bral» (Ibid., 275). Veinte años después, resuena todavía aquí, menos articulado, algo del escepticismo de Adler.

La historia contemporánea es para Jacob el campo donde se libra la batalla cultural, desligada de la musicología, de claro formato periodístico, aunque la reunión de parte de sus contribuciones en *Zeitklänge* confiere solidez al conjunto. En sus otros libros de divulgación, la música reciente es solo registrada como listados de autores y obras. En el capítulo final de su libro sobre Wagner, analiza las proyecciones de su obra en el siglo XX, el aprovechamiento de sus recursos técnicos por compositores de distintas orientaciones. Sin embargo, admite que el redescubrimiento de la melodía, el contrapunto lineal y la polifonía en Schoenberg, así como del ritmo en Stravinsky, retoman la historia de la música en el punto en que se inició el romanticismo que concluyó con Wagner: en el clasicismo y el preclasicismo. Jacob da cuenta así de la importancia adquirida —o concedida— al neoclasicismo en la música de esos años.

Proyecciones

La tarea de divulgación llevada a cabo por Pahlen en diferentes medios y actividades puso a disposición de públicos amplios, no especializados, información general sobre aspectos musicales, con diverso alcance y profundidad, en coincidencia con las características que exhiben sus numerosísimos libros, muchos de ellos con contenidos repetidos bajo títulos distintos, profusamente reeditados. Su éxito comercial no tuvo parangón con el resto de la producción aquí considerada.

Los sólidos escritos de Leuchter son lo que tuvieron mayor repercusión en el ámbito musicológico local, incluso en el más amplio de los países hispanohablantes; figuran aún hoy en bibliografías de cátedras de nivel superior y universitario, más allá de que sus premisas conceptuales hayan sido naturalmente revisadas. Su trabajo en la enseñanza particular y en disciplinas técnicas —en especial, Armonía y Contrapunto—, contribuyó a la formación de músicos destacados en los distintos contextos en que les tocó actuar, entre ellos, Michael Gielen, Carlos Kleiber, Sergio Hualpa, Guillermo Scarabino o Luis Jorge González, así como prestigiosos directores de coros, como Carlos López Puccio, Julio Fainguersch y Antonio Russo. Su *Florilegium Musicum* puso a disposición de las cátedras de Historia de la Música materiales difícilmente accesibles y se convirtió desde entonces en una antología canónica con la cual se formaron generaciones de estudiantes. Su trabajo en el Collegium Musicum favoreció la ejecución

especializada de la música antigua en Buenos Aires. Ambos polos —este y la música contemporánea— fueron ámbitos que estos musicólogos contribuyeron a desarrollar en nuestro medio.

Tanto en su labor pedagógica privada o institucional como en sus importantes y prolongados ciclos radiales —en particular, en Radio Nacional—, Ernesto Epstein realizó aportes sustanciales a la formación de profesionales relevantes —entre ellos, los compositores Mario Davidovsky y Mariano Etkin—, así como de oyentes a los que introdujo en una apreciación técnica y comprensiva de los hechos musicales. Uno de sus aportes trascendentes a la educación superior fue la incorporación, en 1986, de la música y la musicología a la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la cual fue docente prestigioso hasta poco antes de su muerte y donde se conserva su biblioteca personal. El plan de estudios concebido e implementado por Epstein, vigente hasta hace poco, denomina a los cuatro cursos de historia de la música «Evolución de los estilos», distribuidos bajo los siguientes subtítulos: I. Oriente, Grecia, Edad Media; II. Renacimiento y Barroco, III. Clasicismo y Romanticismo; IV. Impresionismo y siglo XX. La periodización, la centralidad acordada al estilo como organizador de la continuidad histórica y el eje en su evolución no podrían ser más representativos de las tradiciones intelectuales que trasladaron, él y sus colegas, al Río de la Plata.

Reflexiones historiográficas locales: Leopoldo Hurtado

En el repertorio recorrido hasta aquí observamos distintos andamiajes teóricos que subtienden la escritura concreta de las historias de la música, implícitos en las formulaciones, organización y desarrollo de los contenidos, o bien tematizados de manera más o menos explícita en la superficie del discurso. Cada autor acordó distinto peso a los supuestos que sostienen sus trabajos, los cuales exhiben asimismo diverso grado de coherencia interna entre teoría y narración histórica.

Ninguno de ellos, sin embargo, hizo de la reflexión sobre la producción misma del conocimiento y práctica de la historia de la música el objeto central de un escrito. Esa tarea estuvo reservada al escritor, musicólogo, traductor y crítico musical Leopoldo Hurtado (1894–1980), graduado en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, especialista en estética de la música y miembro de colectivos vanguardizantes como el de la mítica revista *Martín Fierro* en los años 20, relacionado con intelectuales centrales como Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Agosti, entre tantos, y músicos como los her-

manos Castro y Juan Carlos Paz.[63] Su contribución a una epistemología de la historia de la música es breve pero relevante. Se concentra en el «Apéndice. La historiografía musical» de su *Introducción a la estética de la m*úsica,[64] anticipada como artículo aparecido poco antes en la *Revista Musical Chilena*.[65] Que se adosara a un tratado con ese título indica los vasos comunicantes entre el conocimiento histórico y la estética, de prolongado arraigo en las Humanidades.

La segunda parte del texto se dedica al estudio sistemático de los métodos historiográficos vigentes: inductivo, apriorístico, formalista, psicocultural y el derivado de la teoría de las generaciones propuesto por Wilhelm Pinder para las artes plásticas y adoptado por Alfred Lorenz para las musicales. Informa de manera suscinta sobre la reelaboración de la *Oxford History of Music* y sobre las historias de la música basadas en el materialismo histórico propuestas en la Unión Soviética por autores como Dreizin y Chemodanoff, que extrae de la *Philosophies of Music History* de Warren Dwight Allen, a quien reconoce asimismo las deudas sobre otros puntos sustanciales de su recorrido, en particular, los agrupados en el capítulo «Falsos conceptos históricos».

En ese capítulo se concentra lo esencial de su reflexión personal. Refuta las ideas de progreso, desarrollo y evolución, estrechamente relacionadas, así como las nociones anexas de culminación, decadencia, transición, complejidad técnica creciente o aparición del genio como motor de las direcciones históricas. Mediante una argumentación inteligente y compleja que tiene en cuenta la proveniencia externa de los conceptos adoptados por analogía, su conflictiva aplicabilidad a la historia de los hechos artísticos, las diferencias históricas y culturales entre las manifestaciones musicales, las relaciones entre individuo y medio, los contextos que condicionan las decisiones formales adoptadas por la música en cada circunstancia, resume la problemática y las líneas de pensamiento discutidas en la época.[66] En el capítulo «Las

---

[63] Mayores datos sobre la obra de Hurtado pueden consultarse en el primer capítulo de esta segunda parte del libro.

[64] Hurtado, Leopoldo. *Introducción a la estética de la música*. (Buenos Aires: Ricordi, 1951, 2ª. Paidós, 1971).

[65] Hurtado Leopoldo. «Apuntes sobre historiografía musical», *Revista Musical Chilena*, vol. 7, N° 41, 1951, pp. 17–36.

[66] Prueba de ello es el extenso universo de autores que menciona o cita, entre los cuales, además de los nombrados más arriba, aparecen Paul Bekker, Combarieu, Stumpf, Durkheim, Lalo, Ortega y Gasset, Wölfflin, Panofsky, Leibowitz, Burckhardt, Schering, Dilthey, Lang, Alfred Einstein, Salazar, Wiora o Sachs. No faltan referentes filosóficos fundamentales: Hegel, Schopenhauer, Nietzsche. En la edición de 1971 de la *Introducción a la estética*

nuevas corrientes historiográficas» diseña un conjunto de premisas de notable actualidad para la consideración histórico–estética del hecho musical. Entre ellas, valora, en el plano de la producción, la «voluntad de forma» del artista, propuesta por Riegl y Worringer, frente al determinismo de Taine o el materialismo de Semper y en el plano de la circulación social, la importancia de estudiar la función y significación que las obras tienen en cada época y para cada público como momento sustancial en la comprensión de los procesos artísticos.

Examina las tendencias formalistas que presidieron el trabajo de Guido Adler y las correlaciones con otras artes aplicadas por Bücken, autores tan influyentes en los musicólogos inmigrantes y sus tradiciones que consideráramos precedentemente. Analiza asimismo el esfuerzo por encontrar un principio único que caracterice una época y explique su unidad espiritual, cuyo modelo encuentra en la *Historia de la música como reflejo de la evolución cultural* de Erwin Leuchter, publicado diez años antes, obra que Hurtado incorpora así a su repertorio fundamental de referencias sobre historiografía musical.

---

de la música incluye una mención a la *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* de Arnold Hauser (1951, 1ª. en castellano 1957).

Anexo

Materiales para una historia de la música en el primer peronismo (1945–1955)

Anotamos aquí un conjunto de informaciones recogidas a lo largo de nuestra investigación sobre la música en el decenio 1946–1955, datos duros sin o con mínimo desarrollo, como eventual aporte para futuros trabajos sobre el tema, ya que si está claro que los datos no son la historia, esta es imposible sin aquellos. La mayoría de los hechos que se mencionan están estrechamente ligados a la política cultural y musical del peronismo; otros simplemente ocurrieron en la época y se registran aquí por ello. El listado, va de suyo fragmentario, es considerablemente extensivo en algunos de los ítems tratados, en la medida que lo permiten las fuentes examinadas, mientras en otros se trata de muestras escogidas de entre la profusión de hechos documentados. En ambos casos, se aspira a una cierta representatividad de las particularidades, líneas de interés y «tono» general característico de la época.

Es imprescindible aclarar que la mayor parte de los datos aquí consignados provienen —aunque no exclusivamente— del relevamiento del órgano propagandístico por excelencia del gobierno, el diario *Democracia*. En él se consignan tanto hechos trascendentes para la vida musical —tal, en primer lugar, la creación de las dos orquestas sinfónicas, al principio de la década—, como la existencia de un frondoso elenco de personajes, conjuntos, repertorios y asociaciones efímeras, circunstanciales y de limitada o nula proyección, más allá del valor que hayan tenido en el momento para sus actores y su funcionalidad política. Algo similar ocurre con la sobreproducción de

actos y manifestaciones musicales públicas de diferente calibre que poblaron el período. La información ofrecida en lo que sigue es, por lo general «plana», en el sentido que no se aplican criterios estrictos previos de relevancia en su selección, excepto cuando se trató de escoger lo más expresivo de un conjunto de situaciones similares. Las actividades musicales retenidas por el diario estuvieron casi invariablemente ligadas a la promoción de las figuras, consignas y logros del oficialismo, puestos en primer plano por la cobertura periodística.

Creación de organismos musicales

Orquestas oficiales

Uno de los acontecimientos más destacados del peronismo en el campo de la música académica fue la creación de organismos sinfónicos dependientes de diversas reparticiones del Estado, que se sumaron a los conjuntos ya existentes. Los dos más relevantes, establecidos en los primeros años de la gestión, fueron la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal (1946) y la Orquesta Sinfónica del Estado (1948).

El decreto 8601/946, expte. 148.104–1946, emitido en Buenos Aires el 21 de diciembre de 1946, dispone la creación de la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal. Indica que fue un proyecto elevado por la Dirección General del Teatro Colón; especifica luego la composición del organismo (un máximo de cien profesores, los maestros que se juzguen necesarios, el personal técnico y eventuales refuerzos) y establece las condiciones de ingreso. Su artículo 5 indica que actuará en los actos que determine la dirección general del teatro dentro de la ciudad de Buenos Aires o bien en otras ocasiones cuando así lo autorice la Intendencia. El organismo cambiará su nombre por el de Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires por decreto 2243/948 del 18 de febrero de 1948, luego por Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires (1958), hasta la actual Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.[1] A lo largo de su trayectoria pasó a depender de sucesivas dependencias e instituciones dentro de los organigramas oficiales.

En marzo de 1947 la prensa informó sobre los concursos realizados para la admisión de instrumentistas, con un jurado compuesto por Emilio Napolitano, Carlos Pessina, Ángel Martucci, Roque Spátola, los musicólogos Juan

[1] Una documentación exhaustiva sobre la orquesta fue recopilada por García Muñoz, Carmen/Stamponi, Guillermo. *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires 1946–2006.* (Buenos Aires: Asociación Filarmónica de Buenos Aires, 2007)

Pedro Frers (¿sic por Franze?) y W. Ferraro, y el crítico musical Jorge Niño Vela. Se iniciaron los ensayos bajo la dirección de su titular, Lamberto Baldi, secundado por Jaime Pahissa como director huésped y Pedro Valenti Costa como maestro sustituto. Hubo ya un primer concierto en el Auditorium del Teatro Casino de Mar del Plata (*El Laborista*, 2–III–1947, p. 10). *Democracia* (4–V–1947, p. 7) anuncia la inminente presentación oficial de la orquesta, lo que ocurre el 21 de mayo, bajo la dirección de Baldi, con un programa integrado por *Canzone* de Gabrielli, *Seis danzas alemanas* de Mozart, la obertura *Preciosa* de Weber, *Huella y gato* de Julián Aguirre y la danza de *Salomé* de Richard Strauss (*Democracia*, 21–V–1947, p. 9 y 22–V–1947, p. 11).

La Orquesta Sinfónica del Estado fue creada por el decreto 35879 del 20–XI–1948. Los considerandos son conceptualmente más desarrollados que los de la Orquesta Municipal. Se observa que el país carece de un organismo sinfónico que actúe en pos de «afianzar el temperamento musical innato en la espiritualidad latina, y por ende, en el sentimiento popular argentino», filiación anclada en las convicciones ideológicas del peronismo. La nueva orquesta constituirá «el diapasón de universal resonancia que nuestra música requiere» y «el medio más eficaz de educación artística del pueblo». Permitirá a los músicos argentinos llevar a «grandes y pequeños auditorios de todas las regiones» la obra de los clásicos de la música y de los creadores autóctonos.[2] El propósito federalista se afirma luego en la parte resolutiva, que establece además la gratuidad de los conciertos realizados en provincias y gobernaciones (artículo 1°).

Buenos Aires Musical venía informando con entusiasmo desde setiembre de 1946 sobre los trámites para la creación de ambas orquestas. En relación con la de la Orquesta Sinfónica del Estado que, como vimos, recién se concretaría dos años después, indica que en eso trabaja una comisión formada por Carlos López Buchardo, Athos Palma, Carlos Pessina, Pedro Sofía, Carlos Aparicio y Antonio Yepes, mientras que «un renombrado músico argentino» ha sido encargado de realizar gestiones relacionadas con el proyecto en Europa, hacia donde se dirigirá en esos días (*Buenos Aires Musical*, 11, 15–IX–1946, p. 1). Un artículo significativo del oficialismo sobre este organismo apareció en *Democracia*, un año después de su presentación oficial en el Teatro Colón el 30 de noviembre de 1949, bajo la dirección de Roberto Kinsky. El diario titula «La Orquesta Sinfónica del Estado: Una Creación de la Revolución al Servicio de la Cultura Popular». Postula que con este instrumento, «la Argentina Justicialista (…) ha alcanzado las posiciones de jerarquía y el rango que parecía privilegio exclusivo de los países del viejo mundo», fruto

[2] *Boletín Oficial de la República Argentina*, Año LVI, N° 16.216, 27–XI–1948, p. 1.

del «noble afán del General Perón y de doña Eva Perón por levantar el tono de la vida argentina». De este modo, se verifica que «Nuestra Revolución constituye un fenómeno político total. Es una realidad dinámica y activa, no un dechado inoperante de teorías y buenas intenciones» (*Democracia*, 8–XII–1950, p. 3). En esos días, agrega el periodista, la orquesta se encuentra brindando conciertos en Rosario, Santa Fe y Paraná. Un hecho destacado en la historia de la orquesta, criticado luego de la caída del gobierno, fueron los conciertos dirigidos por Mariano Mores los días 1 y 2 de diciembre de 1954 en el Teatro Cervantes, al primero de los cuales asistió Perón y autoridades gubernamentales. El programa estaba integrado por piezas de los orígenes del tango como danza;[3] luego, las de su paso a la canción,[4] para finalizar con «El tango en evolución técnico–instrumental y en sus incursiones en el campo sinfónico» (*Democracia*, 29–IX–1954, p. 4 y 2–X–1954, p. 4).

Entre las demás orquestas activas en esos años figura la Orquesta Sinfónica de LRA Radio del Estado, dirigida por Bruno Bandini. La encontramos participando en una audición por el Día de la Música en 1947 emitida por esa emisora, en la cual el pianista Ernesto Luis Boero interpreta el Concierto N° 1 de Tchaikowsky. Finaliza el programa con una disertación alusiva de Alberto Williams (*El Laborista*, 22–XI–47, p. 11). La orquesta actúa en calificados ciclos de conciertos públicos gratuitos realizados en el Salón de Actos de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. En la temporada de 1952 estuvo prevista la actuación de los directores Desiré Defauw, Alexander Szenkar y Fabien Sevitsky, entre otros (*Democracia*, 8–V–1952, 2ª. secc., p. 2)

La Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio del Estado, dependiente del Ministerio de Telecomunicaciones, fue creada en 1954, con el propósito de «brindar a los jóvenes argentinos que hayan terminado sus estudios musicales las condiciones propicias para la formación y práctica de orquesta, facilitando el desarrollo de aptitudes en un medio acorde con su vocación». La dirigió Luis Gianneo (*Buenos Aires Musical*, 134, 1–III–1954, p. 2). Su primer concierto tuvo lugar en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales el 15 de agosto de 1954, con un programa integrado por Sinfonía en re mayor de Juan Cristian Bach, Sinfonía en sol mayor de Haydn, *Concierto campestre* de Washington Castro y la Obertura de *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky.[5]

---

[3] *El irresistible*, *El choclo*, *Loca de amor*, *Taquito militar, Naipe marcado*, *La Tablada* y *La cumparsita.*

[4] *Mi noche triste*, *Malevaje*, *El día que me quieras*, *Uno*, *Adiós*, *Una lágrima tuya*, *Moulin rouge* y el vals *Recordando a París*.

[5] Pickenhayn, Jorge. *Luis Gianneo* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980), pp. 57–58. En este texto figura erróneamente 1955 como año del primer concierto.

La Radio del Estado disponía de otro organismo, la Orquesta Nativa de LRA Radio del Estado. Desconocemos los detalles de su creación. Registramos una actuación en un concierto de música argentina en el Teatro Cervantes el 20–VIII–1954, dirigida por Julio Nistal, con la cantante Mercedes Sucre y el Coro Polifónico de Ciegos dirigido por el Maestro Larrumbe. En la ocasión, se estrenó la marcha *Justicia social*, de Nistal y Alda Orsati, «autores que recibieron sendas medallas de oro» (*Democracia*, 21–VIII–1954, p. 5).

Un antecedente relevante en cuanto a orquestas dedicadas a géneros populares es la Orquesta de Música Popular, dependiente del Consejo Nacional de Educación, constituida en 1948 y dirigida por Juan de Dios Filiberto. De su nutrida actividad en esos años, mencionemos su participación en los actos del 1° de mayo de 1949, con la interpretación de piezas de su director, *Cuando llora la milonga* y *Clavel del aire*, cantadas por Hugo del Carril (*Democracia*, 2–V–1949, p. 7); al año siguiente en barrios porteños como Parque Saavedra (*Democracia*, 5–I–1950, p. 5) y en las Fiestas de la Cultura organizadas por el Ministerio de Educación por intermedio de la Dirección de Cultura en el interior del país a partir de 1950 (*Democracia*, 13–IX–1951, p. 1). Dirigida en la oportunidad por Francisco (¿sic?) Berlingieri, se presentó en la clausura del año escolar de la Escuela Argentina de Periodismo, en concierto difundido por LRA Radio del Estado, en la cual actuaron además la soprano Bechy Fain y la pianista Fanny Martinoli (*Democracia*, 14–XI–1954, p. 4).

Otras orquestas

El Sindicato Argentino de Músicos contaba con una Banda, dirigida por el Capitán Retirado Sebastián Lombardo y en 1948 se hallaba en formación su Orquesta Sinfónica, como parte de las actividades de su Subcomisión de Cultura. Los ensayos se registran a mediados de ese año. Integrada por socios de la institución, su objetivo era «poner la música al alcance de todas las clases sociales», mediante conciertos gratuitos para trabajadores, presentaciones en fábricas y escuelas (*Democracia*, 21–V–1948, p. 7).

En numerosas ocasiones actúan en diversos actos orquestas cuyo nombre no se menciona, seguramente formadas ad hoc, de lo cual presentamos algunos ejemplos. Así, un conjunto de 80 profesores dirigidos por Julio De Caro se reúne para los festejos oficiales del 9 de julio de 1947 en La Plata. Participará en el «Baile de los trabajadores», una innovación del gobierno provincial, durante el cual la orquesta estrenará *La marcha del trabajador*, compuesta por De Caro, con letra de Enrique Cadícamo, entonada por el Coro

Estable del Teatro Argentino (*El Laborista*, 8–VII–1947, p. 6). Se prevé la actuación de una formación orquestal de sesenta profesores en los festejos por la Ley de Voto Femenino, aprobada el 9 de setiembre de 1947 y promulgada pocos días después, el 23 del mismo mes. Dirigida por Sebastián Lombardo, prepara un repertorio compuesto por el Himno Nacional, *La dama de la esperanza*, y dos piezas del director del conjunto: *Malambo* y el estreno de su marcha *El Titán*, dedicada a Perón (*Democracia*, 21–IX–1947, p. 3). Una orquesta típica de 50 músicos dirigida por Francisco Canaro actúa en el Luna Park para la celebración del Día de la Música de 1950. Intervinieron además el cantor Charlo, el pianista Juancito Díaz y el trío de Ciriaco Ortiz (*Democracia*, 22–XI–1950, p. 5).

En ese mismo campo de la música popular, Mariano Mores crea su Orquesta de Cámara del Tango, cuya primera presentación tuvo lugar en junio de 1951 (*Democracia*, 30–VI–51, p. 5).

Agrupaciones musicales integradas por mujeres se encuentran activas en estos años. La similitud de sus nombres y la irregularidad de sus menciones en la prensa impiden saber si se trata de diferentes organismos o de uno solo con distinta denominación. La Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina organiza un concierto el 30 de mayo de 1948, dirigido por Celia Torrá en Teatro El Nacional, en el que se ejecutan obras de Corelli, Beethoven y Franck (*Democracia*, 29–V–1948, p. 11). Poco después actúa en la Biblioteca del Consejo de Mujeres, junto a la soprano Hilde Matthaus y el pianista Enrique Vacano (*Democracia*, 27–VI–48, p. 11). Una Orquesta Coral Femenina, actúa el 15–X–1950 en el Teatro Presidente Alvear como adhesión a los actos del 17 de octubre (*Democracia*, 16–X–1950, p. 6). En una columna de Juan Fuscaldo en *Democracia* dedicada al director de la Banda de la Policía Federal, Joaquín Clemente, se indica que el músico había fundado la Orquesta Sinfónica Femenina (*Democracia*, 20–V–1946, p. 7). Es el único dato del que disponemos sobre el tema.

Coros oficiales

Mediante una resolución dictada por el Interventor en el Consejo General de Educación, Federico Daus, se da comienzo a la organización de masas corales integradas por docente en actividad en la Capital. Estas Corales de Docentes serán preparadas por la Inspección de Música. Los aspirantes se inscribirán voluntariamente en cada escuela y pasarán por un proceso de selección. A quienes integren los coros se les computará un mes de antigüedad por cada audición oficial en la que intervengan y los designados para

dirigirlos gozarán de un viático especial. El repertorio privilegiará el arte vernáculo e hispanoamericano, con algunas obras comunes para que puedan cantarse en audiciones de grandes masas corales (*Democracia*, 6–IX–1948, p. 4). Este recurso al canto coral como medio de educación musical popular, promoción del nacionalismo e instrumento a la vez de propaganda gubernamental fue habitual en numerosos países europeos durante las décadas anteriores, aunque seguramente esta resolución deriva de la organización de coros de adultos iniciada ya por Felipe Boero en los años 30.[6] Es muy probable, además, que haya incidido como modelo exitoso el desarrollo intensivo de esta práctica puesta en acción por Heitor Villa–Lobos en Brasil, durante el gobierno de Getúlio Vargas, que partía de premisas similares.[7]

Se crean asimismo Coros Mixtos de Vacaciones Útiles. Sobre su integración no contamos con datos, aunque se supone estaban formados por alumnos de distintas escuelas públicas. El de la Escuela 24 del Consejo Escolar IV se presenta en la Plaza Rodríguez Peña, frente al retablo levantado por el Consejo Nacional de Educación, la víspera de la fiesta de Reyes 1949 (*Democracia*, 6–I–1949, p. 3)

De mayores pretensiones fue el Coro Juventud, integrado, según la prensa oficialista, por mil voces mixtas de los Institutos de Enseñanza de la Capital y dirigido por María Teresa Volpe de Pierángeli. Entre sus actuaciones registramos la realizada en el Teatro Colón en diciembre de 1949, en un concierto al que asistió el Ministro de Educación, Oscar Ivanissevich y altos funcionarios de su área (*Democracia*, 26–I–1950, supl. ilustrado, p. 6). Se anuncia luego su presentación en el Teatro Nacional Cervantes, precedida por una conferencia a cargo de María Lydia Varene de Curto titulada «Patria y porvenir en el Coro Juventud» (*Democracia*, 3–VII–1950, p. 9).

---

[6] Véase Murray, Verónica. «Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino». *Atriles*, Año 2, N° 2 (Olivos, Pcia. de Buenos Aires, 2013), pp. 9–17. El artículo deriva de una monografía para la cátedra Música Latinoamericana y Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[7] La práctica coral masiva de Villa Lobos como medio de exhortación nacionalista y patriótica comenzó en 1931, poco después del golpe que llevó al poder a Getúlio Vargas. Véase Wright, Simon. *Villa–Lobos* (Oxford–New York: Oxford University Press, 1997), pp. 78–79. Se concretará luego en la notable colección de versiones corales de canciones infantiles y folclóricas brasileras reunidas en *Guia Prático*, compuestas entre 1932 y 1937 con el objetivo de aportar material para el canto orfeónico escolar. Existe una publicación relativamente reciente de este material, cuya cuidada y sistemática edición estuvo a cargo de Manoel Corrêa do Lago, Sérgio Barboza y Maria Clara Barboza: Villa Lobos, Heitor. *Guia Prático para a Educaçao Artística e Musical*. (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música–Funarte, 2009).

Figura 1. *Democracia,* 26–I–50, supl. ilustrado, p. 6.

Al menos dos coros están asociados a la actividad radial: el Coro de Radio el Mundo y el Coro Vocal Polifónico de Radio del Estado. Desconocemos el origen del primero de ellos; aparece actuando en las emisiones radiales «La razón de mi vida» en 1952 (*Democracia*, 20–VIII–1952, p. 6). El segundo se crea en 1955. Está compuesto por veinte voces femeninas y veinte masculinas; sus integrantes son estudiantes secundarios y universitarios, de establecimientos especializados, profesionales, obreros y empleados (*Democracia*, 22–III–1955, p. 4).

Otros coros

El Coro Popular Femenino Evita inicia sus actividades en 1947. Lo dirige María Marta de la Vega de Herrero, «Marta de la Vega, simplemente, en el arte», vicedirectora de la Escuela Comercial de Ramos Mejía, «discípula dilecta del maestro Constantino Gaito» (*Democracia*, 3–IX–1947, p. 10). En el mítin por la aprobación de la Ley de Sufragio Femenino llevado a cabo frente al Congreso, el 4 de setiembre de 1947, el coro estrena una marcha

compuesta por su directora. Su título es *Evita*, algunos de cuyos versos dicen «Mujer, mujer, mujer/ Si quieres ser feliz/ A Evita has de escuchar/ A Evita has de seguir./ Con Dios, Patria y Hogar/ Humana en su sentir/ En alto el ideal/ es guía y porvenir… Mujer, mujer, mujer/ De frente al porvenir/ Por ti debes luchar/ Y el voto conseguir» (*Democracia*, 4–IX–1947, p. 1).[8] Esta pieza se reitera en la proclamación de esa ley, el 23 de setiembre, entonada por las Misioneras de la Cruzada Social María Eva Duarte de Perón al costado de las escalinatas del Banco Central (*Democracia*, 24–IX–1947, p. 2).

La Confederación General del Trabajo promovió una intensa actividad cultural desde los comienzos del período, entre ellas, la formación de coros. Un primer Coro de la Escuela Sindical Argentina de la CGT actúa en un acto promovido por esa institución en el Teatro Colón el 19–IV–1948 para despedir a delegados latinoamericanos que visitaron el país (*Democracia*, 20–IV–1948, p. 6). Dirigido por Sebastián Lombardo, interviene poco después en un encuentro cultural de la CGT en el Teatro Municipal, en el cual interpreta el Himno Nacional y la *Marcha de la CGT*, compuesta por su director, con letra de Ernesto Villegas. En la ocasión diserta el musicólogo Juan Dodds sobre «La música como elemento de cultura y como lenguaje del pueblo», se presentan números artísticos de obreros de distintos sindicatos, canciones por el tenor Mario Rodríguez y bailes criollos interpretados por la Escuela de Arte de la CGT (*Democracia*, 16–VI–1948, p. 9). Pero la iniciativa más ambiciosa de esa organización fue la creación del Coro Obrero de la CGT. En mayo de 1950 convoca a aspirantes a inscribirse en su Secretaría de Cultura, sita en Moreno 2033. Anuncia que empezará con 200 voces para llegar paulatinamente a 3000 «y formar así el coro vocal [sic] más importante del mundo» (*Democracia*, 12–V–1950, p. 6). La dirección le fue confiada a Felipe Boero, según consta en los partes de emanados de la Dirección General de Prensa, uno de los cuales agrega que se trata «de la masa coral más grande del mundo» (Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, 1950, caja 87, J 14, septiembre 9 y septiembre 13 de 1950). Su primera actuación tuvo lugar en el Teatro Colón el 14 de octubre de 1950, en el marco de los actos que precedieron el Día de la Lealtad. En la oportunidad interpretó *Alborada*, *La criolla*, y «versiones polifónicas del cancionero

[8] En la ocasión, la multitud reunida entonó «cantos improvisados», entre ellos un contrafactum de la Marcha Radical, con este texto: «Adelante, camaradas/ adelante sin cesar/ con Evita a la cabeza/ con Evita hay que triunfar» (*Democracia*, 4–IX–1947, p. 1). El 9 de setiembre, día de la sanción de la ley, «dos camiones con altavoces difundían marchas populares y música nativa, coreados casi siempre por la concurrencia» (*Democracia*, 10–IX–1847, p. 1)

Figura 2. *Noticias gráficas,* 8–XI–50, secc. ilustrada, p. 2.

nativo como la Media caña, de la ópera *El Matrero,* de Felipe Boero» (*Democracia*, 15–X–1950, p. 3). Precisamente Boero dirigió el Himno Nacional en ese concierto, y aunque la nota periodística no indica si también cumplió esas funciones en relación con el Coro, un parte de prensa previo, emanado de la Dirección General de Prensa ratifica su actividad como director de dicha agrupación (Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, 1950, caja 87, J 14, septiembre 9 de 1950). En noviembre se publica una foto de la agrupación (*Noticias gráficas*, 8–XI–1950, secc. ilustrada, p. 2). El año siguiente inicia en marzo sus ensayos en su sede habitual de Coronel Díaz 2180 (*Democracia*, 17–III–1951).

Un coro de «niñas peronistas», dirigido por Violeta Lane, se presenta el 12–VIII–1950 en un acto organizado por la Unidad Básica del Partido Peronista Femenino de las circunscripciones 16° y 17°. Estrena una marcha titulada *Eva Perón*, con música de F. O. Cacciola y letra de Numa Córdoba, que esperan grabar para entregarla a su dedicataria «como testimonio de gratitud y admiración por su fecunda labor social y revolucionaria» (*Democracia*, 13–VIII–1950, p. 5). Ligado también a las tareas de las unidades básicas, la Escuela de Canto de la Unidad Básica Cultura «Eva Perón» interviene en una función para niños en el Teatro Colón, a la que asiste el Presidente, en la cual participa asimismo el Ballet Infantil Folklórico «Eva Perón», dirigido por Angelita Vélez (*Democracia*, 21–IV–1954, p. 3).

La Unión de Estudiantes Secundarios organizó una Escuela de Coros, cuyo primer concierto se realizó el 29 de mayo de 1954, en la sede que la ins-

Figura 3.
Democracia,
30–V–1954,
p. 6.

titución poseía en Olivos, con la presencia de Perón. A su llegada, el presidente observó la filmación de un documental en colores sobre la UES. Hubo luego un desfile de 3000 estudiantes. A continuación el coro, dirigido por Sergio A. Pfeiffer y María E. Ruiz Sueyro interpretó, en la primera parte, la marcha *17 de octubre* y el carnavalito *De mi querer*, composiciones ambas de Pfeiffer, y *Adeste Fideles* de R. Reading. En la segunda parte se escuchó *Noches de Tucumán* de Atahualpa Yupanqui, *Poema de amor*, del director del coro que actuó como pianista, *Plegaria a Eva Perón* y *Marcha final*, de Pfeiffer–Somoza (*Democracia*, 30–V–1954, p. 6).

Agrupaciones educativas

El instituto Preventorio Rocca, dirigido por Elvira Cariola de Sanguinetti, cuenta con una Orquesta Rítmica Infantil formada por 160 niños de entre 4 y 10 años que ejecutan instrumentos de percusión. Se informa que aprendieron a tocar de oído «mediante un método especial»; ejecutan un repertorio que va del Himno Nacional hasta aires folclóricos. Los directores son también niños, no mayores de 10 años (*Democracia*, 5–V–1949, p. 4). La nota periodística está ilustrada por fotografías del conjunto, de un pequeño director y uno de los ejecutantes, acompañada esta por un curioso pie de página de tono claramente racista, que suponemos no debe haber sido considerado como tal en la época: «Como era de rigor, a este negrito le ha tocado el

DEMOCRACIA

Jueves 5 de Mayo de 1949

NOTABLE ORQUESTA DE NIÑOS DE 4 A 10 AÑOS

EN el Preventorio Roca, dependiente de las autoridades municipales que dirigen la lucha contra la tuberculosis, ha sido creada una admirable institución: la Orquesta Rítmica Infantil, formada por 100 niños cuya edad oscila entre 4 y 10 años. Los pequeños instrumentistas han aprendido música "de oído", mediante un método especial, y ejecutan con notable justeza un extenso repertorio que incluye desde el Himno Nacional hasta aires populares de nuestro folklore.

Hay en la orquesta xilófonos, maderas, triángulos, maracas, armónicas, platillos, tambores y bombo, y como directores actúan también niños cuya edad no pasa de diez años.

Organizó este notable conjunto la directora del Preventorio Roca, señora Elvira Carrión de Sangalletti, y la obra toda es un conmovedor ejemplo del nuevo sentido humano, sabiduría de sólida ciencia pedagógica, en que ahora se orientan nuestros establecimientos de este tipo.

Figura 4. *Democracia,* 5–V–49, p. 4.

bombo y la batería. Todo lo que sea ritmo puro tiene que despertar en él, sin duda, un atávico entusiasmo».

Otras bandas rítmicas con finalidad educativa fueron las que formó Rubén Carámbula, quien había creado un método para enseñar música a los niños mediante juguetes musicales con formas de animales, flores o distintos personajes infantiles, cada uno con su nombre propio. El sistema de enseñanza es así «todo un compendio de psicología infantil y admite, por su fácil asimilación, que la música llegue a todos los niños y no sea el privilegio de los afortunados solamente». Se publican imágenes de su actuación en el Hogar Riglos de Moreno en 1949 (*Democracia*, 25–VIII–1949, p. 4).

Instituciones, asociaciones

Nos referimos en diversas oportunidades a dos de las instituciones más relevantes en la actividad musical del período: el Sindicato Argentino de Músicos y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, como así también a la tarea gremial y cultural de la Confederación General del Trabajo que incluyó a los músicos. Ya fueron también mencionadas la Asociación Gremial de Artistas Líricos y la Asociación Argentina de Directores de Orquesta, que adhirieron al oficialismo en diversas oportunidades. Adosamos aquí otras instituciones y asociaciones que actuaron en la época, así como nuevos espacios creados en los cuales hubo funciones musicales.

La creación del Conservatorio de Música y Arte Escénico de Buenos Aires, ubicado en La Plata, fue una de las realizaciones más destacadas de la gestión justicialista provincial en el ámbito de la música. Fue inaugurado el 19 de mayo de 1949, en un acto al que asistió el gobernador Domingo Mercante, quien hizo uso de la palabra, seguido por el discurso del flamante director de la institución, Alberto Ginastera (*Democracia*, 19–V–1949, p. 4).

La Asociación Nativista y Tradicionalista Argentina reunió a un núcleo importante de artistas folklóricos. Su primera actividad se desarrolló en un festival pro–monumento a Eva Perón, con el auspicio de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación en diciembre de 1952, en el Teatro Enrique Santos Discépolo. Algunos de los participantes fueron Andrés Chazarreta, los Hermanos Abalos, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Carlos Montbrun Ocampo, Edmundo Zaldívar, Osvaldo Sosa Cordero, el Coro Universitario Achalay, el Cuarteto Santa Ana, el Dúo Vera–Molina, Ciriaco Ortiz, Hugo Díaz, Nelly Omar, El Chúcaro y Dolores, Waldo de los Ríos y Los trovadores de Cuyo (*Democracia*, 30–XI–1952, p. 4).

El Hogar de la Empleada General San Martín, fundado en enero de 1950, ubicado en Avenida de Mayo 969, fue un sitio que albergó audiciones musicales, realizadas en su comedor, abierto a todo público, difundidas por altavoces a otros ámbitos del edificio y que se previó fuesen transmitidas por LR1 Radio El Mundo de 11 a 12 y de 21 a 22. En la jornada inaugural actuaron las orquestas típicas de Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi y Pedro Láurenz, las de jazz Cotton Pickers, Los Bambucos, Casablanca, Continental y Víctor Bony (*Democracia*, 19–I–1950, p. 3).

Actrices y cantantes como Virginia Luque, Perla Mux y Sabina Olmos participan de la fundación del Ateneo Cultural Eva Perón, constituido en julio–agosto de 1950 e inaugurado en Av. Roque Sánez Peña 570, con un discurso de Fanny Navarro (*Democracia*, 2–VIII–1950, p. 9 y 5–X–1950, p. 5).

Promovidos por la Secretaría de Prensa y Difusión, se realizan encuentros en vistas a la formación del Teatro Infantil en el Teatro Enrique Santos Discépolo. En uno de ellos actuó un armonista, quien ejecutó en su instrumento *Los muchachos peronistas*, ante lo cual «los niños se levantaron como movidos por un resorte para cantar la marcha partidaria» (*Democracia*, 29–VII–1954, secc. ilustrada, p. 4).

Se crea la Asociación Alberto Williams, presidida por Carlos Suffern, dedicada a la investigación y valoración del aporte del compositor al arte nacional, en su calidad de pedagogo y educador, fallecido dos años antes. Funciona en Goya 575 (*Democracia*, 25–IX–1954, p. 4).

Actos, espectáculos

Los estudios de Mariano Plotkin han puesto en evidencia y conceptualizado la importancia fundamental que el peronismo acordó a los actos y espectáculos públicos como rituales funcionales a la creación de un imaginario político y a la generación de una simbología aglutinante en su búsqueda del consenso. Su examen e interpretación de las celebraciones del 1° de mayo y del 17 de octubre, su constitución, desarrollo e implicancias resultan piezas insoslayables para la comprensión de este aspecto del decenio peronista.[9]

Además de estos hitos, a medida que avanzó la gestión gubernamental, el elenco tradicional de celebraciones patrias se fue engrosando con el calendario de fechas conmemorativas provenientes de la propia historia del movimiento: aniversarios del 4 de junio (fecha del golpe de estado de 1943 y de la asunción de Perón en 1946), del triunfo electoral de ese año, del fallecimiento de Eva Perón y, en menor escala, de la nacionalización de los ferrocarriles, de la sanción de la Constitución de 1949 o del voto femenino, entre otras. Cada una tuvo su propia proliferación espectacular, aunque de diferente alcance. Se constituyó así un repertorio de efemérides a través del cual el oficialismo consiguió un estado de movilización autocelebratoria permanente. La música, sus figuras y sus instituciones, tuvieron una presencia central en esas manifestaciones. A continuación, exponemos una selección y síntesis de las actividades musicales incluidas en algunos de los actos que tuvieron lugar en el decenio, agrupados en principio según las fechas distintivas que los originaron. Se anexan otros no dependientes de la cronología

[9] Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946–1955)*. (Buenos Aires: Ariel, 1993), especialmente capítulos 3 y 4, pp. 75–140.

justicialista, como las fiestas de la música y de la tradición, en las cuales sin embargo el gobierno se involucró de diferentes maneras.

En numerosas ocasiones, los actos aparecen anunciados pero no comentados por la prensa una vez realizados. Los retuvimos en todos los casos. Cuando fue posible, se rectificó lo programado a partir de información lateral. Existe entonces un margen de incertidumbre fáctica que es necesario tener en cuenta, si bien no afecta, creemos, lo esencial del propósito que anima estos listados. Lo mismo vale para lo apuntado en otras secciones de este anexo, lo que explica la variabilidad de los tiempos verbales utilizados.

Por el 1° de mayo

Como señala Plotkin, si los actos por el 17 de octubre refieren a una fecha propia y reciente del movimiento, en el caso de los del 1° de mayo fueron necesarias operaciones discursivas y prácticas para resignificar una celebración ajena, de larga tradición en el mundo obrero, a efectos de generar «un Primero de Mayo peronista, patriótico y pacífico [que reemplace] al sangriento y revolucionario del período anterior», oposiciones que el autor relativiza y desarma.[10] La construcción de un Día del Trabajo peronista, iniciado en 1944 y 1945, se consolida hacia 1946 y hasta 1948 se integra a «la lucha por el monopolio del espacio simbólico».[11] Recorremos brevemente una selección de manifestaciones en relación con la música ocurridas en las conmemoraciones del Primero de Mayo entre 1947 y 1954.

De la movilización para escuchar la palabra de Perón en el acto del Primero de Mayo de 1947, frente a la Casa de Gobierno, participó una representación del Teatro Colón, con su estandarte identificatorio (*Democracia*, 2–V–1947, p. 1). No sabemos la composición de esta delegación: ¿obreros, empleados, sindicalistas, artistas?

Al año siguiente el acto central se realizó en la Avenida 9 de Julio. Intervino la Orquesta del Teatro Colón y los coros del Conservatorio Municipal Manuel de Falla y del Colegio Militar de la Nación. Se cantó el Himno Nacional, el *Canto al trabajo* de Ivanissevich–Castillo y luego de los discursos se bailó el Pericón Nacional coreografiado por Angelita Vélez. Luego, solistas del Colón danzaron *Passacaglia* de Bach–Respighi y la concentración culminó con un desfile de carrozas alegóricas (*Democracia*, 2–V–1948, p. 8).

[10] Plotkin, M. *Mañana…*, pp. 78–79.

[11] Ibid., pp. 79–80, 104 y ssgg.

Figura 5.
Democracia,
2–V–47, p. 1.

El 1° de mayo 1949 se celebró en Rivadavia y Balcarce, con la participación de la Orquesta del Teatro Colón y de conjuntos de música popular, que se ubicaron junto al estrado principal. En la primera parte se sucedieron danzas argentinas por el conjunto que dirigía Antonio Barceló —tonada, malambo y carnavalito—; las canciones *Los sesenta granaderos* y *El sol del 25*, por Hugo del Carril con un conjunto de guitarras, quien interpretó a continuación, con la Orquesta de Música Popular del Consejo Nacional de Educación, piezas del director del conjunto, Juan de Dios Filiberto —*Cuando llora la milonga* y *Clavel del aire*—, para finalizar con la Orquesta de Francisco Canaro, que brindó *Reliquias porteñas*, arreglos sinfónicos de tangos antiguos y *Don Juan*. La segunda parte estuvo dedicada al cancionero peronista: acompañado por la orquesta y los coros del Colón Hugo del Carril entonó *Los muchachos peronistas*, «una marcha no ha mucho incorporada al cancionero peronista, que ya tiene ganada la consagración de las multitudes», y *La dama de la esperanza*, interpretadas junto a los coros del teatro. «La muchedumbre acompañó los estribillos, alcanzando el concierto proporciones apoteóticas». Le siguió la proclamación de la Reina Nacional del Trabajo, el *Pericón Nacional* por el ballet del Colón, el *Canto al trabajo* y fuegos artificiales. El presidente, su esposa y miembros del gobierno siguieron el acto desde los balcones de la casa de gobierno (*Democracia*, 29–IV–1949, p. 1 y 2–V–1949, p. 7).[12] En 1950 la Fiesta del Trabajo se inició con el Himno Nacional; la prensa hace evidente el combate sonoro simbólico en el que estaba empeñado el peronismo para borrar los emblemas obreros previos, como *La Internacional*: «El Himno Nacional sustituyó (…) a aquella marcha, de desdichada popularidad, inspirada por afanes imperialistas condenados a quebrarse contra nuestro irrenunciable sentido de la nacionalidad, y recordada

[12] Véase la planificación de la movilización, de la que participaron los músicos, supra.

todavía por las voces, cada vez más débiles, que alienta el resentimiento». Se entonó la *Marcha de la CGT*, y más tarde un coro de obreros cantó la marcha–himno *Perón–Evita*. Mercedes Simone dedicó su primer tema, *La morocha*, al Presidente de la República. Se sucedieron luego las actuaciones de El Chúcaro y la Dolores, las Hermanas Berón, Hugo del Carril, Fidel Pintos, Alberto Castillo, las orquestas de Canaro y de D'Arienzo, los conjuntos de jazz Casino, Estudiantes y Santa Anita (*Democracia*, 2–V–1950, p. 3). En la Plaza de Mayo un coro de pequeños de la Ciudad Infantil entonó *Los muchachos peronistas* (*Democracia*, 2–V–1959, p. 2). La CGT ordenó el funcionamiento de trenes y colectivos de hasta 60 km de distancia para que todos se movilicen a la Plaza (*Democracia*, 29–IV–1950, p. 2).

El año 1951 no presenta novedades: en la Plaza de Mayo actúa el Coro de la CGT, que canta *Los muchachos peronistas* y *Evita Capitana*. Fanny Navarro recita tres poemas «que reflejan el espíritu de la Nueva Argentina». Hay danzas folklóricas por Angelita Vélez; intervienen el actor Pablo Palitos, Nelly Omar y las orquestas de Canaro y de De Caro (*Democracia*, 2–V–1951, p. 3).

En el lugar habitual, el 1° de mayo de 1954 contó con la presencia de afiliados de la Sociedad Argentina de Locutores, la Unión Argentina de Artistas de Variedades, la Asociación Gremial de Actores, la Asociación Gente de Radioteatro y el Sindicato Argentino de Músicos, entre las instituciones artísticas. El aspecto musical del acto incluyó figuras habituales: las orquestas de Canaro, de De Ángelis, Francini–Pontier y Francisco Rotundo, los tríos de los Hermanos Arce y de los Hermanos Díaz, a los que se suma el Trío Folklórico 1° de Mayo; los conjuntos de jazz San Francisco, Los estudiantes y el que dirige Oscar Alemán; Agustín Irusta, la cancionista Elisa del Carril, Martha de los Ríos y sus changos con Waldo de los Ríos en piano. Hubo también repertorios latinoamericanos, ofrecidos por Los Trovadores de Perú y el Trío Hermanos Prado, que presentaron canciones centroamericanas, así como danzas por el ballet de Angelita Vélez.

Por el 17 de octubre

La celebración de la fecha fundacional del movimiento en 1950 fue una de las más espectaculares, por el hecho de que coincidió con el Año Sanmartiniano y con el régimen en su apogeo, por lo cual solo nos referiremos a ella en este apartado.

El Comité Oficial Ejecutivo, integrado por el subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación, el Director General de Cultura del Ministerio de Educación, el secretario de Cultura de la Municipalidad de

Buenos Aires y el Director de Acción Cultural del Ministerio de Educación dan a conocer el programa general de festejos por el 17 de octubre de 1950 en la ciudad de Buenos Aires durante la Semana de la Lealtad —también mencionada en los medios como Primer Festival 17 de octubre— que se extiende desde el 14 hasta el 21 de ese mes, «un aporte a la celebración del acontecimiento que señaló la solidaridad del pueblo con el Líder de la recuperación y de la justicia social» (*Democracia*, 5–x–1950, p. 5), que dará a conocer «la efectiva proyección del nivel cultural de la Nueva Argentina justicialista del general Perón» (Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, caja 87, 1950, A/5/5/30, 15 de setiembre de 1950).

Cada día se suceden, con algunas variantes, los mismos tipos de manifestaciones artísticas en los mismos lugares, con diferentes protagonistas: Jira (actividades en los barrios), Tren Cultural, Pintura, Exposición Libro Argentino, Teatro y Música. Se suman funciones descentralizadas de ballet y muestras pictóricas. El programa, apabullante, revela la activación intensiva de todos los recursos culturales disponibles del estado nacional, de los gobiernos provinciales y de otras organizaciones relacionadas, puestos al servicio de la celebración partidaria, naturalizada entonces por el gobierno como fiesta unánime de la patria. Desplegados en múltiples locaciones capitalinas, de las grandes salas de teatro a los estadios de fútbol y los parques, pone en evidencia la voluntad de saturar el espacio social y de llegar así, mediante una asombrosa diversidad de ofertas culturales, a los más variados segmentos de públicos. Presentamos a continuación solo las actividades musicales previstas en esa semana, según lo informa *Democracia* (11–x–1950, p. 3), contrastadas con otras fuentes que confirman o mencionan los cambios ocurridos con respecto a la programación inicialmente establecida, como lo hace *Lyra* (Año viii, nº 85–86, set.–oct. 1950, snp).

sábado 14: 18,30 Coro Obrero de la cgt, Teatro Colón/[13] Revista Folklórica Popular, Tren Cultural en Vuelta de Rocha;[14] 21,30 Orquesta Sinfónica

[13] En este caso y en los siguientes, la barra indica espectáculos realizados a la misma hora, en distintos espacios. El Coro de la CGT, afirma *Lyra* (art. cit.), con «sus interpretaciones de música argentina, por eso mismo difíciles, desde que dichas melodías se mantienen vivas en el oído del público, ganó por eso mismo, la ovación con que se premió su actuación al finalizar el recital, que (…) fué decididamente consagratoria».

[14] Se prevé la presentación de la revista musical *El campo llega a los barrios*, que comentáramos brevemente en el capítulo 8 de la primera parte y completamos ahora con la información disponible. Se incluyeron los cuadros «El inglés de los bichos», «Dos figuras legendarias —Santos Vega y Martín Fierro—», «Santos Vega y mandinga», «Cuentos y sucedidos», «Aquí está Carlos Gardel», «Ayer y hoy» y «El brujo y el carnaval», entre otros. Los artistas que actuaron en estas representaciones fueron Chela Herrero, Mona Maris, Vicen-

del Estado, Teatro Colón[15]/ Concierto Banda Argentina, Estadio del Club San Lorenzo de Almagro. En la Plaza San Martín se estableció la Exposición Libro Argentino (en adelante ELA), en la cual hubo actividades musicales al aire libre; 18,30 Banda de la Policía Federal y Coro del Conservatorio Nacional de Música.

DOMINGO 15: 10,30 Coro Universitario de La Plata, Biblioteca del Consejo de Mujeres; 18,30 Coro «Juventud» del Ministerio de Educación, ELA; 21,30 Sinfónica de Cuyo, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales / Concierto «Banda Magna Argentina», 200 ejecutantes, estadio Luna Park. Por las reseñas posteriores, sabemos que hubo cambios en esta programación. A las 10,30, en el Teatro Presidente Alvear se presentó la Coral Sinfónica Femenina, que interpretó el siguiente repertorio: *Norteña* de Ángel Lasala, *Suite* de Juan Sebastián Bach y *Stabat Mater* de Pergolesi. El Coro Universitario de La Plata actuó por la tarde, en el local previsto. Luego de cantarse el Himno Nacional y el *Canto de San Martín* de Kubik, el coro ofreció el siguiente repertorio: *Vedrasi prima senza luce il sole* y *Ahi, che quest'occhi miei* de Palestrina, *Tantum Ergo* de da Vittoria, *En la ribera* de Cristóbal Gluck, Largo de *Xerxes*, de Haendel, *Huainito* de Gómez Carrillo, *Canción del carretero* de López Buchardo, *Plegaria de la noche* de Gilardi, *Pregón serrano* de Juan Vera, *Mi viejo río* de Stephen Foster, *El pastorcito de Belén* de Viloni, *Banzo* de Tavares y *Nillatum* (Himno al sol) de Andreani. La Orquesta Sinfónica de Cuyo cumplió su actuación según lo programado; interpretó la Sinfonía de César Frank y *Rapsodia rumana* de Enesco, ambas dirigidas por Jean Constantinesco, y se produjo el estreno porteño del *Poema criollo* de Julio Perceval, dirigido por el autor.

LUNES 16: 18,30 Coro Madrigalistas de Tucumán (dirigido por Luis Castellani), Museo de Arte Decorativo/ Revista Folklórica, Tren Cultural en Parque Avellaneda; 21,30 Orquesta Sinfónica de Tucumán, teatro Presidente

---

te Paula, Eva Juárez, Alberto Caputo, Nelly Omar, Rosaura Quorim, el trío Sánchez–Montes–Ayala, el Cuarteto Santa Ana, el dúo Las Palomitas, el trío de los hermanos Lobato, la orquesta típica de Jorge A. Fernández, el conjunto Inti–Raymi, los bailarines El Chúcaro y la Dolores y otros provenientes del Seminario Dramático. Algunas de las danzas se ejecutarán sobre partituras musicales de Gilardo Gilardi; en otros casos, los arreglos fueron realizados por Arturo Sánchez (*Democracia*, 5–X–1950, p. 5). Elementos pertenecientes a estos elencos actuaron también en el Parque Lezama, con un programa de danzas y canciones folklóricas (*Lyra*, ar. cit.).

[15] Dirección: Sergiu Celibidache, entonces director de la Filarmónica de Berlín. Programa: Sinfonía N° 5 y *Egmont* de Beethoven, *Yaraví* de Gutiérrez del Barrio y *Don Juan* de R. Strauss (*Lyra*, art. cit.). En adelante toda la información sobre los repertorios ejecutados en estos días por las diferentes formaciones provienen de estos artículos periodísticos.

Alvear/ Concierto Banda Argentina en Parque Rivadavia. El mencionado artículo de *Lyra* agrega que hubo una audición radiofónica extraordinaria transmitida para todo el país y para Sudamérica a las 20,30 por Radio del Estado y la red Argentina de Radiodifusión.

MARTES 17: libre (dedicado a las concentraciones populares).

MIÉRCOLES 18: 18,30 Coro de Río Cuarto, teatro Municipal General San Martín/ Orquesta Sinfónica Municipal, Teatro Avenida/ Banda de la Gendarmería Nacional ELA. El programa desarrollado por el Coro de Río Cuarto, dirigido por Delfino Quirici, fue el siguiente: *La muerte del payador* de Massa, *Te'i d'esperar* de Milici, *Vida mía* de Gómez Carrillo, *Himno al sol* de Schiuma, *El gato correntino* de Felipe Boero, *Eu vi amor pequeninho* de Gallet,[16] *Kallavina* de Eduardo Caba, *Ay–ay–ay* de Pérez Freire, *Alborada* de Boero, *Triste* de Violini, *Pericón por María* de Podestá–Schiuma, un *Yaraví* cuyo autor no se menciona y *Negro spirituals*, sin precisiones. La Orquesta Sinfónica Municipal, bajo la batuta del compositor y director germano austríaco Peter Kreude, hizo escuchar *Egmont* de Beethoven, «Danzas polovtsianas» de *El príncipe Igor* de Borodin, *Marcha húngara* op. 34 de Berlioz y, en estreno absoluto, la sinfonía *17 de octubre de 1945*, de Cayetano Nesci, la que ocupó toda la primera parte del programa, con sus tres movimientos: Moderato mesto, Marcha y Allegro giusto.

JUEVES 19: 18,30 Coro Universitario de Córdoba, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales/ Banda Municipal de Buenos Aires, ELA; 21,30 Orquesta Sinfónica del Estado, conducida por Carlos Chávez, Cine Gran Rex/ Concierto Banda Argentina, Parque Norte (ex Romano)/ Orquesta de Radio del Estado (dirigida por Bruno Bandini) ELA (en el Círculo Militar).[17] En los hechos se produjo un enroque en los conciertos sinfónicos. El 19 la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón, en esa sala, reemplazó a la Orquesta Sinfónica del Estado, cuya presentación, con la dirección de Carlos Chávez, se trasladó al sábado 21, en el Teatro Colón. El organismo orquestal del Colón, bajo la dirección del húngaro Ferenc Fricsay, hizo escuchar *Dos retratos* de Bártok, *Metamorfosis* de Hindemith, la Sexta Sinfonía de Tchaikovsky y estrenó el *Concertante* op. 8 de Enrique Veerhoff. Por otra parte, según informa *Lyra*, ese día se realizaron más de 40 actos folklóricos infantiles en consejos escolares de la metrópolis, consistentes en «danzas, música y canto coral», en los que participó, entre otras agrupaciones, la Escuela Nacional de Danzas

---

[16] Se trata en realidad de una modinha del siglo XVIII, arreglada por Luciano Gallet.

[17] En ese mismo espacio se presentó también el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Nacional del Litoral y la cantante brasileña Cristina Maristany, según informa *Lyra*, aunque no precisa fechas ni repertorios.

Folklóricas Argentinas, dependiente de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación.

VIERNES 20: 18,30 Coro Universitario de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales/ Concierto Banda Argentina, estadio del club Huracán/ Concierto, ELA (en el Círculo Militar)/ Revista Folklórica, Tren Cultural en Parque Patricios; 21,30 Orquesta Sinfónica de Córdoba, teatro General San Martín. El Coro de la Facultad de Derecho interpretó obras de Tomás Luis de Victoria, Juan Sebastián Bach, Thomas Morley, Orlando di Lasso, Brahms, Schumann, Pedrell, Guastavino, Gómez Carrillo, Enrique Mario Casella, Gilardi, Laureano Rodríguez y dos cantares anónimos: un negro spiritual y un tema del folklore andaluz. La sinfónica cordobesa tocó *Il signor Bruschino* de Rossini, Dos danzas argentinas (milongas) de Williams, *El sombrero de tres* picos de Falla y la Sinfonía Nº 2 de Brahms.

SÁBADO 21: 18,30 Coro Gimnasia y Esgrima, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales; 21,30 Orquesta Sinfónica del Teatro Colón, Teatro Colón/ Concierto Banda Argentina, club Boca Juniors/ Banda Municipal de Buenos Aires, ELA (cierre de la exposición). En las escalinatas de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales se representa *Electra* de Sófocles, con masas corales, danzas y cuerpos estables del Teatro Colón, con la dirección teatral de Eduardo Cuitiño y de Serge Lifar en la coreografía.[18] Roberto Kinsky dirigió la orquesta, que interpretó música basada en motivos de Felipe Boero (*Democracia*, 4–X–1950, p. 3). El concierto sinfónico del Colón, como señaláramos a propósito de los actos del 19, estuvo en realidad a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Carlos Chávez e incluyó las siguientes obras: su *Sinfonía india*, Sinfonía en si bemol de Juan Sebastián Bach, *Dafnis y Cloe* de Ravel y la Sinfonía Nº 4 de Beethoven. En un amplio escenario ubicado en Moreno y Av. 9 de Julio se presentó el espectáculo *El cantar de los gauchos*, con danzas y canciones folklóricas, dirigido por Alberto Vacarezza (*Democracia*, 22–X–1950, p. 1).

Sin entrar en detalles, anotemos sintéticamente solo uno más de los actos por el 17 de octubre, en este caso el último del segundo gobierno peronista, realizado en 1954, consistente en un festival en 9 de Julio y Moreno, cuya relativa modestia contrasta con el despliegue de 1950. Actuaron la Escuela de Danzas e Instrumentos Folklóricos de la CGT, la típica gigante del Sin-

[18] Para los papeles protagónicos fueron convocados Iris Marga, Pedro Maratea, Silvana Roth, Julio Renato, Ángeles Martínez y José de Ángelis (Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Dirección General de Prensa, caja 87, 1950, J 13, folio 2, 28 de setiembre de 1950)

dicato Argentino de Músicos, Francisco Rotundo, Swing Serenaders Band, Alfredo de Angelis, Jazz San Francisco, Típica Saborido, Jazz Los Bambucos, Trío Hermanas Pardo, Fernando Leiva, Hermanitas Márquez, Trío Hermanas Arce, Chola Luna, Héctor Mauré y Martha de los Ríos. Intervienieron asimismo actores conocidos —Juan Carlos Mareco, Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Héctor Gagliardi, Pierina Dealesi, Ubaldo Martínez, Los Cinco Grandes del Buen Humor, entre otros—, los acróbatas Trío Los Herches y los malabaristas Trío Dalton. El espectáculo culminó con fuegos artificiales. El público «premió con entusiastas aplausos los distintos números presentados y acentuó esas manifestaciones en todas las oportunidades en que por la red de altavoces se hizo referencia a la obra cumplida por el presidente de la República, general Perón» (*Democracia*, 19–x–1954, p. 1).

Por el 4 de junio

La fecha del golpe de estado militar de 1943 que conduciría a la emergencia de Perón como figura central en la vida política argentina fue celebrada en los años siguientes y se constituyó de pleno derecho en una fiesta peronista desde que el nuevo gobierno decidió asumir precisamente el 4 de junio de 1946, en tributo a su historia inmediata. La estructura general de estas manifestaciones fue estable y con pocas diferencias sustanciales en relación con otras conmemoraciones. A modo de ejemplo, observemos un recuento de las actividades musicales realizadas en los actos por el 4 de junio de 1952, coincidentes con la finalización del primer mandato de Perón y el comienzo de su segundo período presidencial.

Las movilizaciones por la reelección de Perón habían comenzado ya el año anterior; referimos a algunas de ellas en otros apartados. Agreguemos el acto realizado en Plaza de Mayo en 1951, al cual llegó una delegación de 50 obreros santiagueños, tras 43 días de marcha a pie. En ese sitio, el Presidente les dedicó unas palabras y ellos cantaron zambas y vidalas, «música triste con palabras nuevas y alegres». Una vidala expresa en algunas de sus estrofas «Pa'qué nos ha acostumbrado/ si ahora nos va a dejar;/ la Patria lo necesita,/ no se vaya, general» (*Democracia*, 17–vii–1951, p. 3). El mes siguiente hubo una función especial gratuita en adhesión al Cabildo Abierto Justicialista por la reelección en el Teatro Colón, a las 24 (¡!), integrada por la representación de *La Traviata* y los ballets *Sílfides*, *El espectro de la rosa*, *Jota aragonesa* y *Scheherazade* (*Democracia*, 22–viii–1951, p. 4). Entre las instituciones que adhirieron a la solicitud de reelección figuró la Asociación Guitarrística Argentina (Ibid.).

Los actos comienzan en la víspera, con un programa radial que será difundido a todo el país por LRA Radio del Estado y la Red Argentina de Radiodifusión a las 20,30 (*Democracia*, 3–VI–1952, p. 3).[19]

En el acto central del 4 de junio en la Plaza de la República, a las 20, intervinieron varias orquestas de tango, cada una con sus vocalistas —la de De Ángelis con Carlos Dante y Oscar Larroca, la de Francini–Pontier con Pablo Moreno y Julio Sosa, la de De Caro con Roberto Medina y Roberto Taibo, Horacio Salgán con Ángel Díaz y Roberto Goyeneche, la de Troilo con Raúl Berón y Jorge Casal—; Quintín Irala, su arpa y su conjunto, Chola Luna y Jorge Vidal con sus respectivos guitarristas, el conjunto norteño de los Hermanos Aramayo y la orquesta folklórica de Alberto Salto. Culminó con un conjunto de malambo con diez zapateadores, acróbatas y fuegos artificiales. En el Colón se prevé para esa noche una función cuyo programa consiste en ballets clásicos —con la Orquesta Sinfónica Municipal dirigida por Juan Emilo Martini— y folklóricos, estos ejecutados por Angelita Vélez y su conjunto, acompañados por los guitarristas Aguirre, Barbieri, Elía, Ferro y Navarro, precedidos por la entonación del Himno Nacional y *Los muchachos peronistas*. (*Democracia*, 3–VI–1952, p. 3 y 4–VI–1952, p. 3).

Por el 24 de febrero

Los aniversarios del 24 de febrero de 1946, fecha de las elecciones generales que concluyeran con el triunfo de Perón, se fueron celebrando con creciente entusiasmo en los años sucesivos. En 1950, entre una multitud de actividades, tuvo lugar el acto de inauguración del Parque Los Derechos de la Ancianidad,[20] con el auspicio de la CGT y «el desinteresado concurso de un destacado grupo de intérpretes de actuación popular». Se presentaron varios actores y los números musicales estuvieron a cargo de las orquestas de Troilo, de Caro, D'Arienzo, Alberto Castillo, Ricardo Tanturi, Miguel Caló, Florindo Sassone, Alfredo De Angelis, Francisco Rotundo; de Héctor y su jazz, los Hawaians Serenaders, Feliciano Brunelli y Carlos de Palma. Cantan Hugo del Carril, Francisco Amor, Azucena Maizani, Charlo, Sabina Olmos, Mercedes Simone, Agustín Irusta, Fernando Borel e Ilda Rufini la Cuyanita. Conduce Jaime Font Saravia (*Democracia*, 25–II–1950, p. 4).

---

[19] El detalle en la sección Radiofonía

[20] El predio era parte del parque Pereyra Iraola, en Berazategui, más precisamente de la estancia Santa Rosa, expropiada en 1948.

Al año siguiente, *Democracia* publicó coplas alusivas que, según afirma, le fueran remitidas desde distintos lugares del país e invita a enviar otras que dará a conocer en sus páginas. En la edición del 22 de febrero algunas de esas piezas son ilustradas con fotografías gauchescas, ya que «en la pureza de manantial (sic) que tienen las coplas se aparenta y trasluce con cuánto cariño el criollo está librando, a fuerza de canciones, esta guerra profunda por la recuperación total de su país». Estas son algunas de ellas: «¡24 de febrero!/ ¡Qué limpieza de elección/ Votamos de cuerpo entero/ y sin mistificación»; «¡Cielito, cielo que sí!/ ¡Cielito del 24!/ Por fin puedo darme el gusto/ ¡Qué libre que estoy votando!»; «Agüita que vas corriendo/ repara mi condición/ Liberada de mis males/ por Evita y por Perón» (*Democracia*, 22–II–1951, sección ilustrada, p. 1).

Por el Día de la Reconquista

El 12 de agosto de 1806 las fuerzas inglesas que habían invadido Buenos Aires se rindieron ante las autoridades locales. Este hecho histórico fue cooptado por el peronismo mediante una operación discursiva destinada a convertirlo en metáfora de la reconquista de la Nación por la epopeya justicialista, que lo incorporó a su calendario. Así, los hechos de 1806, «hoy, a casi un siglo y medio de distancia, asumen proporciones mayúsculas de símbolo por cuanto son éstas las horas en que la nación asiste a las jornadas de su reconquista integral» (*Democracia*, 11–VIII–1948, p. 3). Más adelante, en el artículo «Las Dos Reconquistas», el diario oficialista estableció en 1950 que aquellos sucesos históricos «recién ahora adquiere[n] plena significación». Aquella «magnífica reacción antiimperialista de la Nación en cierne (…), arrogante epopeya popular» constituye «el antecedente de vislumbre histórica de esta Argentina justicialista cifrada en su pueblo y enderezada sin vacilaciones hacia la absoluta independencia». Así, Perón, «al lograr una nueva Reconquista popular, actualizó e iluminó la de 1806» (*Democracia*, 12–VIII–1950, p. 4).

Los actos probablemente más espectaculares del Día de la Reconquista fueron los desarrollados en 1948. Su diseño tomó como punto de referencia lugares históricos relevantes: el puerto de Las Conchas, en Tigre, desde donde Liniers avanzó con sus tropas hacia la ciudad de Buenos Aires; la basílica de Santo Domingo y la Plaza de Mayo.[21]

[21] La información consignada en este apartado proviene de *Democracia*, 4–VIII–1948, p. 3; 11–VIII–1948, p. 3; 12–VIII–1948, p. 3 y 13–VIII–1948, p. 3.

El 11 de setiembre una embarcación de la Armada Argentina condujo hasta la desembocadura del río Las Conchas un cofre destinado a recibir, al día siguiente, un mensaje del presidente Perón referido a la reconquista, que debía conservarse hasta el año 2006. Desde el puerto, el cofre fue llevado en una cureña hasta la Quinta Jorge, donde se encontraba el árbol bajo el cual descansó Liniers con sus soldados; allí se entonó en Himno Nacional y el secretario de Educación, Oscar Ivanissevich pronunció una arenga patriótica. Confiado el cofre al Instituto de Educación Física, se inició la Marcha de la Reconquista, con destino inicial al Parque Los Andes, en la ciudad de Buenos Aires, donde la caravana pernoctó.

Al día siguiente, luego de una bendición, se reinició la caravana, con paradas en la plaza Miserere y la plaza San Martín, para finalizar en Plaza de Mayo. En la misma mañana el presidente y su comitiva asistían a un solemne Te Deum en la Iglesia de Santo Domingo, que conserva los pabellones ingleses que Liniers donara como ofrenda a la Virgen del Rosario. Desde allí, se dirigieron a la Plaza de Mayo, donde Perón pronunció un discurso y, en una cámara preparada para la ceremonia, colocó en el cofre su mensaje a la posteridad, destinado a ser abierto cuando se cumpla el bicentenario de la Reconquista.

La música acompañó todos estos actos. Además del Himno Nacional, diversas bandas tocaron marchas militares en distintas paradas de la caravana: en Plaza Miserere, donde los altavoces propalaban además estribillos alusivos a la fecha; en la Plaza San Martín, donde se coreó la *Marcha de San Lorenzo*, con vítores a San Martín y a la Reconquista. La banda del Regimiento de Patricios rindió honores al presidente en su trayecto hacia el templo de Santo Domingo, frente al cual otra formación musical tomó el relevo, para culminar en la música que acompañó el izamiento de la bandera por parte del presidente en Plaza de Mayo. Todos estos actos suscitaron, según el diario *Democracia*, demostraciones de fervor popular hacia el presidente.

Los repertorios escuchados fueron los habituales. El único dato significativo es la ejecución, mientras se cerraba el cofre con el texto de Perón, de la *Marcha de la Reconquista*, sobre la cual la prensa no entrega información. Si se tratara de una pieza producida para la ocasión es muy probable que el hecho hubiera sido destacado. Podríamos conjeturar, hasta contar con alguna certeza fáctica, que se utilizó una marcha militar ya existente, probablemente *Reconquista*, compuesta por Juan Tonazzi, aprobada, según su inscripción en el Libro Registro de Música Militar,

en 1935, con instrumentación definitiva y autorizada para su ejecución a partir de junio de 1946.[22]

Por Eva Perón

Tuvimos oportunidad de reseñar la presencia de la música en las reuniones organizadas para pedir por la salud de la esposa del Presidente, ya desde los meses finales de 1951.[23] Consignamos ahora solo algunas manifestaciones ocurridas luego de su deceso.

Entre los actos recordatorios en el primer mes de su muerte se cuenta el realizado en Plaza de la República, con un concierto de música sacra por la orquesta y el coro del Teatro Colón, seguido por una procesión de antorchas, el 26 de agosto (*Democracia*, 24–VIII–1952, p. 3 y 27–VIII–1952, p. 1). Poco después, el 3 de setiembre, la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Hans Rosbaud incluyó la *Sinfonía Santo Sepulcro* de Vivaldi en memoria de Eva Perón en el concierto del Gran Rex el 3–IX–1952 (*Democracia,* 4–IX–1952, p. 4).

En el primer aniversario del fallecimiento se multiplicaron eventos similares. En la mañana del 26 de julio de 1953 se celebró una misa en la iglesia de San Francisco, a la que asistió el presidente y una comitiva gubernamental. En su transcurso, los organismos musicales del Colón, con el concurso del tenor Virgilio Tagliavini y el barítono Ángel Mattiello, ejecutaron *Marcha* de Gluck, *Panis angelicus* de César Franck, *Muerte de Asse* de Grieg, Benedictus, Sanctus y Agnus Dei de la Misa de Perossi y la marcha fúnebre de Chopin (*Democracia*, 27–VII–1953, p. 2).

Por la noche, desde las 20 se transmitió por altoparlantes desde el Colón hasta el sitio de la concentración central un programa de música sacra, compuesto por el Benedictus de la Misa de Beethoven y tres movimientos del Requiem de Mozart, ejecutados por la orquesta y el coro del teatro, dirigidos por Ferruccio Calusio y Tulio Boni, respectivamente (*Democracia*, 27–VII–1953, pp. 1 y 8). A las 20,25, hora del fallecimiento de María Eva Duarte, luego de un toque de clarín se recitó una *Oración a Eva Perón* acompañada por el *Ave María* de Schubert y se inició luego una marcha de antorchas desde la Avenida 9 de julio hasta la sede de la CGT (Ibid., p. 8).

---

[22] Estado Mayor General del Ejército. Ayudantía General – Departamento de Bandas (Inspección de Bandas del Ejército), Grupo 6, Número 011. Reproducido en https://www.youtube.com/watch?v=_auKaWZASD8

[23] Véase capítulo 7 de la Primera parte de este libro.

En la víspera, a las 18, organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara, se realizó un concierto en homenaje a Eva Perón en la sala de SADAIC (*Democracia*, 26–VII–1953, p. 5). Luego, el 10 de setiembre la misma asociación, junto a la Biblioteca Esnaola y El rincón de los poetas, programó otro homenaje, en ocasión del descubrimiento de un busto en la Escuela Estados Unidos de Norteamérica, en el cual «se exaltará el poema dramático *A una mujer…*, dedicado a la Jefa Espiritual de la Nación» (*Democracia*, 9–IX–1953, p. 2). El poema de Mario Mende Brun, escrito en 1951, había dado lugar a la pieza sinfónico coral de Elsa Calcagno estrenada poco antes de estos actos, el 17 de agosto.

Por el Día de la Tradición

El 10 de noviembre, aniversario del nacimiento de José Hernández, instituido como Día de la Tradición desde 1939 en la Provincia de Buenos Aires, nacionalizada en 1948, fue una fiesta jerarquizada en el calendario peronista.[24] El nacionalismo cultural preconizado por el gobierno encontraba en la exaltación de figuras emblemáticas como el gaucho y el folklore un sustento concreto y operativo para sus definiciones ideológicas, por lo cual su celebración fue relevante durante todo el período. El contenido de estos actos era similar en sus sucesivas versiones: consistía en un espectáculo folklórico, «integrado por composiciones musicales y danzas nativas (…) una magnífica expresión del folklore de las distintas regiones del país» (*Democracia*, 11–XI–1948, p. 3), al que concurrían integrantes de centros tradicionalistas de la ciudad y la provincia, realizado con frecuencia en el Teatro Cervantes, con la asistencia del presidente. Allí solía elegirse la Reina de la Tradición, cuya coronación se llevaba a cabo luego en un baile realizado en Les Ambassadeurs. Se programaban asimismo desplazamientos por avenidas de la ciudad de caravanas de jinetes venidos de diferentes sitios del país y fiestas gauchas en Palermo. Así ocurrió en la Semana de la Tradición de 1954, dedicada al general Perón, «en su carácter de "Primer Tradicionalista Argentino"», ocasión en que los desfiles gauchos rindieron homenaje a San Martín en la plaza homónima y a Eva Perón en la sede de la CGT (*Democracia*, 8–XI–1954, p. 2).

[24] El proceso que lleva desde las primeras fiestas de la tradición en ámbitos provinciales, desligadas de compromisos políticos, hasta su instalación en el corazón de Buenos Aires y su asociación con la Argentina Peronista y su presidente, es estudiada en Casas, Matías Emiliano. «La Fiesta de la Tradición durante el primer peronismo: de José Hernández a Juan Domingo Perón», *Sudamérica*, 8, 2018, pp. 119–144.

Para el 10 de noviembre de 1953 la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), que agrupaba a la mayor parte de los opositores al peronismo —a la cual este, al no poder apropiársela, le había enfrentado otra entidad, la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA), integrada por autores justicialistas— programó, quizás con afán provocativo, un recital de poesía francesa en su idioma original, por Victoria Ocampo, a realizarse en la sede de la institución. En un recuadro titulado «Continúan de espaldas al país», voceros del oficialismo criticaron ese acto, propiciado por una institución que fundara Lugones, defensor de la tradición nacional. Este no sería «un episodio casual, sino la secuencia de una formación espiritual concretada de espaldas al país, con ignorancia de las desventuras del pueblo y tal vez con menosprecio de sus alegrías». Este «injerto foráneo» no los sorprende: «la amargura del descubrimiento residiría en el hecho desgraciado de que el suceso se registrara en este tiempo nuestro, que es de cabal integración nacional» (*Democracia,* 4–IX–1953, p. 2).[25]

Por el Día de la Música

La relación del peronismo con los músicos fue intensa y, más allá de las convicciones políticas, produjo beneficios mutuos: estos obtuvieron leyes de protección de su trabajo, mejoras edilicias e incesantes actuaciones en eventos oficiales, mientras el gobierno conseguía a través de los apoyos públicos de artistas populares famosos un canal publicitario privilegiado, multiplicado por la masividad de los medios de comunicación.

En las audiciones del 22 de noviembre de 1947,

> Argentina (…) cuyo folklore puede considerarse como el más rico del mundo, contribuirá con su aporte exquisito, cuya raíz se define en la quena de los montes altos, en la voz de los parches indígenas, en la voz de sus guitarras de nostálgica sonoridad y repetirá una y cien veces la acuarela rusticana de «caja–violín y tambor» que viniendo por los senderos curvos buscan el pueblo animando la marcha de sus voces en alto *(El Laborista,* 22-XI-1947, p. 11).

[25] Los embates del peronismo contra Victoria Ocampo, que culminarán con su detención en 1953, empezaron tempranamente: «Ebria de Antiargentinismo Ha Regresado Doña Victoria Ocampo» titula *Democracia* un violento artículo a propósito de una entrevista que la escritora diera a *La Prensa* luego de un viaje por Europa y los EE.UU. *Democracia*, 26–I–1947, p. 4.

Habrá conciertos sinfónicos en los que «se oirán, seguramente los tristes, los nostálgicos aires de nuestro norte, donde la quena eternamente será como la voz del viento y la piedra para que el indígena cuente cosas del corazón y la sangre». La Banda de la Aeronáutica actuará en plazas y paseos públicos y LRA Radio del Estado difundirá un programa extraordinario con la orquesta de la emisora, dirigida por Bruno Bandini, el Cuarteto Pessina, el Conjunto Argentino de Cámara, las pianistas Elsa Piaggio de Tarelli y Haydée Giordano, la guitarrista María Luisa Anido y otros solistas instrumentales y vocales, para finalizar con una disertación de Alberto Williams (*El Laborista*, 22–XI–1947, p. 11).

Los músicos no actúan el 22 de noviembre de 1948. El Sindicato Argentino de Músicos hace celebrar una misa en la iglesia de la Merced y en una ceremonia en la Secretaría de Trabajo y Previsión entregan credenciales a Perón que lo declaran Presidente Honorario del Sindicato, mientras que a su esposa y a José Freire —secretario de Trabajo y Previsión— lo designan Socios Honorarios. Le sigue un discurso de José Corriale, presidente del Sindicato de Músicos y una cena (*Democracia*, 22–XI– 1948, p. 5).

Para el Día de la Música de 1950, con el auspicio de la Dirección General de Cultura se realizaron audiciones en la víspera: un concierto de la Orquesta Sinfónica del Estado, otro de una orquesta típica de 50 profesores y solistas dirigidos por Francisco Canaro en el Luna Park, con glosas a cargo de Tita Merello y Alberto Vacarezza. El 22 actúa el Conjunto Mozart con la soprano Marisa Landi en el Museo de Arte Decorativo y se transmiten por Radio Splendid y la cadena de emisora «Redes», conciertos realizados en distintos lugares del país: desde Mendoza por el organista Julio Perceval y el Coro de la Universidad Nacional de Cuyo; desde Córdoba por la Orquesta Sinfónica de la Universidad; desde Santiago del Estero por un conjunto de música folklórica dirigido por Andrés Chazarreta, con solistas regionales; desde Tucumán por su Orquesta Sinfónica y el Coro de Madrigalistas. El Sindicato Argentino de Músicos dispuso la actuación de diversas orquestas en institutos pertenecientes a la Fundación Eva Perón, entre ellas la prevista para la Ciudad Infantil, ya mencionada. El 21, en el Colón la orquesta del Sindicato de Músicos, el coro de la Singakademie y los solistas Olga Chelavine, Agnes Widor, Virgilio Tagliavini y Ángel Mattiello, dirigidos por Joseph Reuter, interpretaron el *Oratorio de Navidad* de Bach. El coro de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales actuó en esa casa de estudios, dirigido por Manuel Gómez Carrillo, con comentarios de Enrique Larroque. En el mismo sitio se presentó la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado, dirigida por Bruno Bandini, en un concierto con obras de Williams, Schubert, Wagner y el Concierto en la menor de Grieg con la pianista Lía

Cimaglia–Espinosa como solista. Como culminación de los actos, en homenaje al año sanmartiniano, asociaciones musicales colocan una placa en la réplica de la casa de San Martín y a las 21 integrantes de la Cámara del Comercio Musical Argentino se reúnen junto a las figuras representativas de la actividad en una cena (*Noticias Gráficas*, 22–XI–1950, p. 14).

El 22 de noviembre de 1953 se emplaza un busto de Eva Perón en el hall del Sindicato con la inscripción «A la Compañera Evita, el Sindicato Argentino de Músicos».[26]

Otros actos, agasajos e inauguraciones

Lo que sigue es un listado sintético de algunas manifestaciones en relación con la música, sus actores y sus instituciones que se sucedieron en este período:

· El cantante y «funcionario de la Revolución» Ernesto Dodds organiza un ciclo de conciertos para obreros en fábricas, sindicatos, etc., como colaboración desinteresada con el Plan Quinquenal. El primer concierto se programa en la fábrica Pittaluga y Cía., calle Universidad 555, el 12 de abril de 1947, con la participación de cantantes y pianistas: Carlos y Eduardo Ferracani, las señoritas Chiolo, Antonio y Fernando Cacace y la señora Pittaluga, soprano dramática. El programa incluye canciones españolas e italianas, romanzas de ópera, dúos, boleros populares y finaliza con el cuarteto de *Rigoletto* (*Democracia,* 10–IV–1947, p. 8).

· Conferencia de Juan Antonio Carrizo y concierto de música nativa en el Club Gimnasia y Esgrima, el 13 de setiembre de 1947 (*Democracia*, 13–IX–1947, p. 9).

· Espectáculo folklórico en el Teatro Municipal: danzas nativas a cargo de Angelita Vélez y la orquesta de Félix Pérez Cardoso con la cantante Amanda Cetera, quien interpreta obras de Carlos Guastavino, Pedro Valenti Costa, Isabel Aretz y Julián Aguirre. (*Democracia*, 13–IX–1947, p. 9).

· Conferencia de Ernesto Dodds en el Teatro Municipal, titulada «La música como expresión de cultura». Se anuncia para el 24 de junio de 1948, y están invitados el presidente y su esposa (*Democracia*, 22–VI–1948, p. 9).

· Acto de la CGT en el Cervantes el 30 de junio de 1948. La Orquesta Sinfónica de la CGT, dirigida por Osvaldo A. Pontino, ejecuta el Himno Nacional y el conjunto estable de esa confederación presenta la obra de teatro *El hombre y su pueblo* de César Jeimes, con música de Emilio J. Sánchez, consistente

[26] http://www.cositmecos.com.ar/sadem-historia.html

en un conjunto de escenas que dan cuenta de la epopeya de Perón. Asisten el presidente, su esposa y el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Domingo Mercante (*Democracia*, 26–VI–1948, p. 7 y 1–VII–1948, p. 4).
· La Secretaría de Educación presenta, como parte de un plan de extensión cultural para docentes, un espectáculo de danzas folklóricas en el Colón, con el asesoramiento de Carlos Vega y la dirección de Antonio Barceló. Habla Leopoldo Marechal, Director de Institutos de Enseñanza Superior y Artística (*Democracia*, 2–VII–48, p. 3).
· En el ciclo de conferencias organizado por la Liga por los Derechos del Trabajador, el 19 de agosto de 1948 José Teófilo Wilkes, compositor e investigador, dará la conferencia *La música vernácula y el gobierno de la Revolución* (*Democracia*, 14–VIII–1948, p. 7).
· En el ciclo de espectáculos a beneficio de la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón —de creación reciente— se presentará en el Colón *Il Trovatore*, el 7 de setiembre de 1948 (*Democracia*, 5–IX–1948, p. 11).
· En el agasajo a los filósofos extranjeros que asisten al Congreso Internacional de Filosofía de Mendoza, realizado en el Colón el 13 de abril de 1949, luego de un discurso de Perón actúa la Orquesta Sinfónica dirigida por José María Castro, que interpreta *Ifigenia en* Áulide de Gluck (¿fragmentos?) y dos aires nacionales de Manuel Gómez Carrillo (*Democracia,* 13–IV–1949, p. 5).
· Un recital de música nativa a cargo de Abel Fleury complementa la disertación del escritor y autor teatral Agustín Obregón sobre *El poder de la belleza* en el acto cultural organizado por el Ministerio de Trabajo y Previsión por intermedio de la Dirección General de Educación Física y Cultura Popular, dedicado al Sindicato Argentino de Trabajadores del Automóvil Club Argentino, en el Salón Argentino de Arte Popular, Perú 190 (*Democracia*, 11–V–1949, p. 6).
· Agasajo de Perón y Evita a los dirigentes gremiales, el 5 de enero de 1950, en la Residencia de Olivos, «con motivo de las tradicionales fiestas de comienzo de año». Consistió en una cena, seguida de un espectáculo en el que participaron la Orquesta Sinfónica Municipal, dirigida por Humberto Lunghi, el Cuerpo de Baile del Teatro Colón (que cierra la velada con la interpretación del *Pericón Nacional*), la Orquesta Típica de Julio De Caro, la Orquesta Indígena de Antonio Pantoja, El Chúcaro y Dolores. Programa: 1) *El lago de los cisnes,* de Tchaikovsky, coreografía de Petipa; 2) Farruca de *El sombrero de tres picos* de Falla; *El espectro de la rosa*, de Weber, coreografía de Fokin; 4) Can–can; Polka de *La novia vendida* de Smetana; 6) *El carnavalito;* 7) *Zamba de Vargas* y *Malambo*; *Pericón Nacional* (Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, PN, SPD, caja 18, A71, Subsecretaría de Infor-

maciones, Dirección General de Prensa). En esta oportunidad, el Presidente pronunció un breve discurso, en el cual agradeció la presencia en esa Fiesta de Reyes de

> todos los compañeros que nos han honrado con su visita (…) verdaderos amigos, puestos a prueba en la lucha que todos estamos realizando por una Argentina más justa, económicamente libre y políticamente soberana, y más que amigos, compañeros de una sola causa, la causa del pueblo argentino, la causa de la Patria (…) dispuestos si es necesario a morir por esa causa, que es la única a la cual un hombre puede en estos días ofrecerle todo lo que tiene y con ello la vida. (Ibid., N° de folios ilegibles)

· Actos culturales en los barrios organizados por el Ministerio de Educación, a principios de 1950. En Parque Saavedra se presentan la Orquesta de Música Popular, dirigida por Juan de Dios Filiberto, el cantor René Rebollino y el pianista Argentino Valle (*Democracia*, 5–I–50, p. 5); en Laprida 1836 lo hace el Coro de Belgrano, dirigido por Brígida Frías de López Buchardo (*Democracia*, 4–II–1950, p. 4).
· Concentración patriótica de 12 000 alumnos de escuelas de vacaciones por el 172° aniversario del nacimiento de San Martín, en la plaza homónima. Actúan coros infantiles dirigidos por Athos Palma y la Banda del Regimiento I de Infantería Motorizada. Se ejecuta el Himno Nacional, las marchas *A San Martín* y *Del Trabajo* (*Democracia*, 1–III–1950, p. 5).
· Ceremonia de entrega de Medallas Peronistas a la Abnegación, en Teatro Colón. Intervienen la Orquesta Sinfónica del teatro y el Coro del Conservatorio Municipal Manuel de Falla, quienes ejecutan el Himno Nacional, *Los muchachos peronistas* y *Evita capitana* (*Democracia*, 24–III–1950, p. 1).
· Agasajo del presidente y su esposa a legisladores, por los comienzos del período legislativo 1950, el 16 de mayo en la quinta presidencial de Olivos. Después del Himno Nacional y los himnos partidarios, actúan Nelly Omar, el conjunto de Carlos Montbrún Ocampo, Abel Fleury, Hugo del Carril, la orquesta de Antonio Pantoja, para finalizar con bailes folclóricos por El Chúcaro y la Dolores, y por los bailarines de Pedro Giménez (*Democracia*, 17–V–1950, p. 3).
· Inauguración del Tren Cultural en plaza Congreso, el 7 de junio de 1950 a las 18,30, una iniciativa de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación. Está «destinado a llevar a localidades del interior del país diversas expresiones de la actividad artística nacional». En esa oportunidad la Orquesta Sinfónica del Estado dirigida por Roberto Kinsky, interpreta la obertura de *Los Maestros Cantores*; *Noviando* y *Chacarera* de Gilardo Gilardi,

seguido por estampas folclóricas por los hermanos Aramayo. El programa de actos se extiende hasta el 12–VI, luego de lo cual el tren realizará una gira por Catamarca, Tucumán, Santiago y La Rioja, con muestras de arte y conferencias sobre cultura argentina (*Democracia*, 7–VI–1950, p. 6).

· Concierto de la Asociación Cívica y Cultural Femenina María Eva Duarte de Perón. Luego de la *Oración a la bandera* de Carolina Sosa Herrera de Balbanez por Olga Peschman se escucha un recital de la soprano Haydée Vegazzi y el pianista Enrique Albano, con obras de Guastavino, Donizetti, Spreáfico, Iglesas Villoud, Boero, Sofía y Ginastera (*Democracia*, 8–VIII–1950, p. 9).

· Acto de la Asociación del Profesorado Orquestal en homenaje a San Martín, en Plaza Grand Bourg. Se coloca una placa, habla el presidente de la institución, Rodolfo Rosa y una orquesta de 110 ejecutantes interpreta el Himno Nacional y la Marcha fúnebre de la Sinfonía N° 3, *Heroica*, de Beethoven (*Democracia*, 29–X–1950, p. 3).

· El Ministerio de Educación de la Nación, por intermedio de la Dirección de Cultura, puso en funcionamiento desde 1950 las «Fiestas de la Cultura» en el interior del país, consistentes en espectáculos de cine, teatro, fiestas folclóricas, conferencias, exposiciones, recitales, etc., realizadas en las capitales de las provincias, para las cuales se movilizan conjuntos de la capital. En el área musical se prevé la participación de la Orquesta Sinfónica del Estado, la Agrupación de Instrumentos Antiguos que dirige Adolfo Morpurgo, el Cuarteto Pessina, el Cuarteto Renacimiento, la Orquesta de

Figura 6. *Democracia,* 13–IX–51, secc. ilustrada, p. 1.

Música Popular del Ministerio de Educación, los pianistas Lía Cimaglia Espinosa y Héctor Ruiz Díaz, los guitarristas Abel Fleury y Celia de Font, cantantes y conferencistas. Para los centros más apartados se programan otros ciclos denominados «Fiestas de la Patria Grande» (*Democracia*, 13–IX–1951, secc. ilustrada, p. 1).

· En 1951 el Ministerio de Educación, a través de la Dirección General de Cultura, organiza actos por el centenario de la muerte de Esteban Echeverría que acompañan la exposición dedicada al romanticismo argentino en el Museo de Arte Decorativo. Consisten en conferencias de Homero Guglielmini —*Instauración del nacionalismo estético argentino* (4–V)—; Oscar Ponferrada —*Teatro Argentino de la Época Romántica* (5–V)—; Horaco Rega Molina —*La época romántica argentina; su literatura*, con Iris Marga (s/f ¿7–V?)— y un concierto de la Agrupación de Instrumentos Antiguos dirigida por Adolfo Morpurgo, con obras de Alcorta, Esnaola, Alberdi, Parera, Mozart, Donizetti y Pergolesi. El conjunto ejecutará asimismo la «versión primitiva» del Himno Nacional (6–V) (*Democracia*, 4–V–51, p. 2).

· Recital de Joséphine Baker en el Colón, el 3 de noviembre de 1952, a beneficio del monumento a Eva Perón, que, afirma la artista, habría sido iniciativa suya. Se prevé la actuación de los cuerpos estables del teatro. Después del Himno Nacional y *Los muchachos peronistas* se ejecutará el ballet *Divertissement* (sobre la Quinta Sinfonía de de Tchaikovsky) *Estancia* de Ginastera y la intervención de Baker (*Democracia*, 2–XI–1952, p. 4). El 20 del mismo mes y en el mismo lugar la bailarina ofrece una conferencia dedicada a Eva Perón, publicada luego como *La antorcha* (*Democracia*, 18–XI–1952, p. 2).[27]

· Un festival pro monumento a Eva Perón es el que programa para diciembre de 1952 en el Teatro Discépolo la Asociación Nativista y Tradicionalista Argentina, recientemente constituida, con el auspicio de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. Prestarán su apoyo los siguientes intérpretes: Andrés Chazarreta, Hermanos Ábalos, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Patrocinio Díaz, Los trovadores de Cuyo, Carlos Montbrun Ocampo, Edmundo Zaldívar, Sánchez, Monje y Ayala, Osvaldo Sosa Cordero, Arbós, Narváez y Trejo, Los Troperos de Pampa de Achala, Antonio Pantoja, Llajta Suma, Peralta Luna, Eusebio Zárate, Peralta Dávila, [Coro] Universitario Achalay, Hermanos Aramayo, Juan de los Santos Amores, Mauricio Valenzuela, Cuarteto Santa Ana, Miguel Repiso, José María de Hoyos, Villar Gigena, Hermanas Arce, Dúo Vera Molina, Las Palomitas, Trío Hermanos Arce, Hermanas Cornejo, Palacio, Riverol, Cabral, José

[27] Sobre esta actuación, las actividades de Baker en Buenos Aires y las críticas que aparecen en la prensa después del golpe de 1955 véase el capítulo 10 de este volumen.

Gerez, Los arrieros del Ambato, Ciriaco Ortiz, Hugo Díaz, Dúo Ruiz Gallo, Nelly Omar, Ángeles del Castillo, María Teresa Márquez, Ángela Aguilera, Carmen Nogués, Elvira Tamasi, Margarita del Valle, Hilda Rufino, Hilda Vivar, Luisa Buchino, Julia Vidal, Estela Peña, Agustín Irusta, Alberto Ocampo, José Armani, Félix Palorma, Antonio Benítez, Alberto Castelar, Alberto Rodríguez y sus Andinos, Dante Ressia, Ismael Moreno, Rodolfo Álvarez, Julio Montes, Tito Martínez, Campriño Pedro, Hermanos Lobos, Los Pamperitos, Hermanos Pérez, Hermanas Berón, Chúcaro y Dolores, Francisco Amor, Rogelio Araya, Celeste Blanco, Pedro Giménez, Waldo de los Ríos, Enrique Suárez, Acosta Villafañe, Pedro Sánchez, Chango tucumano y otros (*Democracia*, 30–XI–1952, p. 4).

· Homenaje de las Fuerzas Armadas al general Perón, por el día del ejército el 29 de mayo de 1953. Se brindó un programa artístico preparado por la Dirección General de Difusión del Ministerio de Ejército con la colaboración de la Subsecretaría de Informaciones. Consistió en danzas folklóricas por el ballet de Celia Queiró y las actuaciones de Abel Fleury, Marta (o Martha) de los Rios y sus changos norteños, Osvaldo Fresedo y su orquesta con su cantor Héctor Pacheco; Héctor Gagliardi, Los chalchaleros, Charlo y los Hermanos Ábalos, uno de los cuales expresó al finalizar, según la prensa, «Queremos en este día del ejército rendir también nuestro homenaje al más gaucho de los gauchos, nuestro gran presidente, el general Perón» y le regaló un sombrero salteño. Cerró el programa la orquesta de Aníbal Troilo y el conjunto de Margarita Palacios y sus coyas (*Democracia*, 30–V–1953, p. 3).

· El Partido Peronista Femenino organizó un gran Festival Artístico pro Escuela de Arte de la Unidad Básica Eva Perón en el Discépolo el 14 de setiembre de 1953, al cual asistieron Perón, la diputada nacional Delia Parodi, el Ministro de Asuntos Técnicos Raúl Mendé y el Subsecretario de Informaciones Raúl Apold. Se inició con el Himno Nacional y *Los muchachos peronistas* cantados por el Coro «Juventud», dirigido por María Teresa de Pierángeli, seguido por el *Pericón de los montoneros*, a cargo del ballet de Celia Queiró con glosas de Cátulo Castillo. Se ejecutaron fragmentos de obras teatrales y bailes de Angelita Vélez y Shulco, presentados por Rosita Contreras con glosas de la escritora peronista María Granata. El «Coro de los románticos» de la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, con una orquesta dirigida por el maestro Balaguer y los bailes folklóricos españoles por Carmen Amaya cerraron la primera parte del programa. La segunda fue un homenaje del teatro Enrique Santos Discépolo dedicado a la primera fiesta artística del Partido Peronista Femenino. Entre otros números, actuaron la orquesta

de Aníbal Troilo, que acompañó luego, junto a Roberto Grela y Ubaldo Martínez, a la intérprete japonesa de tango Ranko Fujisawa; Margarita Palacios y sus coyas, así como el actor y cantaor español Antonio Molina. Tito Lusiardo presentó *La ronda de los troveros porteños*, en la que actuaron Alberto Castillo, Charlo, Hugo del Carril, Horacio Deval, Enrique Lucero, Alberto Marino, Héctor Mauré, Edmundo Rivero y Jorge Vidal. El festival finalizó con Mariano Mores, su gran orquesta y Ciriaco Ortiz (*Democracia*, 15–IX–1953, p. 4).

· El sainete de Alberto Vacarezza *El conventillo de la paloma* se puso en escena en el Teatro Colón el 21 de diciembre de 1953, en función organizada por la Unidad Básica Eva Perón, con la actuación de la orquesta de Aníbal Troilo y los Hermanos Ábalos. Luego de la representación el presidente Perón pronunció un discurso referido a arte y cultura, reproducido en *La Prensa* al día siguiente (*Democracia*, 22–XII–1953, p. 4).[28]

· La delegación de la Unión Soviética que llega a Argentina para el Festival de Cine de Mar del Plata incluyó al violinista David Oistraj y la pianista Tatiana Nicolaieva. Los recibió el Instituto Cultural Argentina–URSS. Se prevé que ofrezcan un recital en la ciudad balnearia y luego en otras salas de la Capital Federal (*Democracia,* 2–III–1954, p. 8).

· El 15 de junio de 1954 una delegación representativa de entidades musicales visitó a Perón con el objeto de solicitar su «apoyo moral y material para la construcción de un edificio destinado a la Casa de Conciertos de la Ciudad de Buenos Aires». Al mismo tiempo, según el diario oficialista, le habrían expresado el «reconocimiento al general Perón por todo cuanto su gobierno viene realizando en beneficio de esa noble actividad, reafirmándole en tal oportunidad la adhesión del gremio». El presidente prometió ocuparse del asunto. Asistieron Leonor M. Hirsch de Carballo por Amigos de la Música, Benito Scaglia por la Federación del Profesorado Orquestal de Protección Recíproca, Roberto Carmán por la Asociación Wagneriana, Susana O'Farrel de Uriberarrea por el Collegium Musicum, Cirilo Grassi Díaz por el Mozarteum Argentino, Carlos Pessina por el Sindicato Argentino de Músicos, Luis Peralta Ramos por la Sociedad de Conciertos de Cámara y los señores Max Rautenstrauch Bracht, Alfredo Joselevich y Mauricio Kuriat por la Comisión Pro Casa de Conciertos de Buenos Aires (*Democracia*, 16–VI–1954, p. 2).

---

[28] Sobre esta función véase Leonardi, Yanina. «El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público». *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2008, disponible en http://www.aacademica.org/000–096/2.

Congresos

En coincidencia con la celebración del Día de la Música de 1950 tuvo lugar el Primer Congreso de la Era Justicialista del Sindicato Argentino de Músicos, desarrollado en el Teatro Cervantes, cuya temática convocante fue el análisis de la actual legislación social, especialmente en lo que hace a la seguridad en el trabajo y la difusión de la cultura (*Noticias Gráficas*, 21–XI–1950, p. 10). En la primera sesión los delegados suscribieron un petitorio al Poder Ejecutivo en el que figuraban los siguientes puntos: «inclusión de números de orquesta e instrumentales en teatros y cinematógrafos, 75 % de números «vivos» en las transmisiones radiales; convenio intersindical único, con afiliación obligatoria para poder trabajar y recargo impositivo sobre los discos a fin de evitar que reemplacen a los músicos que actúan personalmente» (*Democracia*, 22–XI–1950, p. 5). José Corriale, presidente del Sindicato, anunció la creación de la Federación de Músicos de la República Argentina, con el auspicio del gobierno Nacional. El general Perón recibió en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno a una delegación de los participantes del congreso, quienes ratificaron su adhesión al gobierno y a la obra de Eva Perón. Fue ella quien presidió la clausura del evento, en el Ministerio de Trabajo y Previsión, ocasión en que anunció que la Fundación Ayuda Social otorgaría un crédito de dos millones de pesos para que los músicos puedan contar con una sede propia, si no consiguieren los créditos bancarios necesarios (*Democracia*, 23–XI–1950, p. 3; *Noticias Gráficas*, 23–XI–1950, p. 12).

Otro de los congresos significativos referidos a la música estuvo relacionado con SADAIC. Se trató del XV° Congreso Internacional de Autores y Compositores, realizado en Buenos Aires entre el 11 y el 16 de octubre de 1948. En representación del Reino Unido asistieron Leslie Boosey, presidente de la Confederación Internacional y William Walton, a los que se sumaron luego Eric y Phillis Costes, Gerald Hachtman y Sir Alan Patrick Herbert. Llegaron, también con retraso, los españoles Federico Moreno Torroba, Leandro Navarro y Carlos Fernández Montero, el portugués Félix Bermúdes, los italianos Valerio de Sanctis y Ricardo Barchelli, los franceses Emil Meyer, Boris Metzel y Madame Jacques Enoch, el suizo Frank Martin —que la prensa identifica erróneamente como francés— y el representante de la Sociedad de Autores y Compositores de los Estados Unidos, Wallace Downey, entre otros (*Democracia*, 13–X–1948, p. 6). Perón recibió a los delegados, acompañados por Homero Manzi, la víspera del inicio de las sesiones y pronunció al día siguiente el discurso de apertura de la asamblea, en la Cámara de Diputados. Para el cierre se previó un cóctel ofrecido por la Junta Nacional de Intelectuales en el Museo de Arte Decorativo. Hubo un concierto en el Cer-

vantes con obras de compositores presentes en el congreso y un almuerzo en el hipódromo de San Isidro, donde se disputó luego el gran premio denominado «Congreso de la Confederación de Sociedades de Autores y Compositores», dispuesto en homenaje a las distintas delegaciones (*Democracia*, 10–x–1948, p. 3 y 13–x–1948, p. 6).

Repertorio justicialista

La producción de himnos, marchas y canciones partidarias durante el primer peronismo fue notable y difícilmente igualada en la historia argentina. En ella se comprometieron tanto músicos y letristas profesionales como aficionados que dieron a conocer sus piezas en la prensa o en espectáculos organizados por el oficialismo o por instituciones afines. El listado que sigue recoge las que pudimos localizar a través de los datos que figuran básicamente en la prensa. Si bien muchas de ellas fueron ya mencionadas anteriormente, las repetimos aquí para tener todas las referencias en un mismo sitio. La información es la más completa que pudimos obtener, aunque en varias ocasiones resulta manifiestamente insuficiente.

Si bien reunir la totalidad de este repertorio con certeza es una tarea interminable, para contribuir a su armado sugerimos consultar valiosos materiales disponibles, entre los cuales se cuentan:

1. Las grabaciones existentes en el Archivo General de la Nación. Las fichas identificatorias de las canciones populares dedicadas al peronismo o a sus autoridades incluyen una anotación que indica su proveniencia de la época del «régimen depuesto», por lo cual deben haber sido confeccionadas en los años inmediatos a 1955.

2. Las grabaciones editadas por Julio Nudler en su colección de CDs, con interesantes comentarios en los *booklets* respectivos. Véase Nudler, Julio (dir.). *La Marcha. Los muchachos peronistas* (Buenos Aires: Fioritura, 2004).

3. El inventario proporcionado por Rodolfo Baschetti. Véase Baschetti, Rodolfo. *Peronismo, música y canciones*, Bibliográficas N° 34 (Buenos Aires: De la Campana, febrero 1998).

En cuanto a la supervivencia de los materiales sonoros generados en el protoperonismo, así como el producido por las jornadas del golpe de 1955 y sus vísperas, véanse los capítulos 1 y 10, primera parte, en este volumen.

La pieza paradigmática y persistente de esta época, *Los muchachos peronistas*, ha dado lugar a publicaciones específicas ampliamente conocidas, que mencionamos en trabajos anteriores. No incluimos aquí estribillos,

cánticos ocasionales y consignas de manifestaciones que se produjeron profusamente en estos años, muchas de las cuales registramos en los capítulos antes mencionados.

Estas son los datos de las composiciones identificadas:

· *Himno oficial del partido laborista*, letra y música de Daniel Baretti. Letra en *El Laborista*, 12–IV–46, p. 2
· *La canción del laborista* de Rubén Efraín Diez, «destacado pianista folklórico». Letra y música en *El Laborista*, 22–I–46, p. 10.
· *Marcha de los laboristas* de Chita O. de Moreno. Letra en *El Laborista*, 28–I–46, p. 11.
· Marcha, sin nombre [*La canción del pueblo*] texto de Lucía Colombres. Letra en *Democracia*, 6–II–1946, p. 2. La autora afirma en ese artículo que ya se canta en el barrio.
· *La marcha del trabajador*, con letra de Enrique Cadícamo y música de Julio De Caro. La cantará el Coro Estable del Teatro Argentino el 9 de julio de 1947, según *El Laborista*, 8–VII–47, p. 6.
· *24 de febrero. Día de la Soberanía del Pueblo Argentino*, marcha patriótica, música de Francisco Perrone, versos de Nicolás T. Giusto. Partitura y texto en *El Laborista*, 24–II–1947, p. 13.
· *El Titán*, marcha de Sebastián Lombardo dedicada a Perón (*Democracia,* 21–IX, 1947, p. 3).
· *El gran conductor*, «marcha cívica» con versos de Rodolfo Esteban Gómez, música de María Ana Pacitto de Batlle. Fue grabada por la soprano María del Carmen Secco, acompañada por el Conjunto Coral Argentino dirigido por Américo Pecsi. Se informa que ya ha tenido aceptación en las organizaciones gremiales y políticas, lo que favorecerá su entonación en el día de la lealtad en Plaza de Mayo (*Democracia*, 15–X–1948, p. 10).
· *Marcha oficial de la CGT*, música de Sebastián Lombardo, letra del periodista Ernesto T. Villegas (de la oficina de prensa de la CGT). Fue grabada en discos Victor por el Coro de la Escuela Sindical Argentina y la Banda del Colegio Militar de la Nación. En la otra cara del disco se incluyó un discurso de José Espejo, Secretario General, explicando el argumento de la misma (*Democracia*, 27–X–1948, p. 8).
· *Marcha de Luz y Fuerza*, letra de Cátulo Castillo, música de Domingo Marafiotti. Fue grabada por la orquesta de Marafiotti con Hugo del Carril en 1949, y puede escucharse en http://www.luzyfuerza.com.ar/organizacion/marcha-del-sindicato.html
· *Canto al trabajo*, letra de Oscar Ivanissevich, música de Cátulo Castillo. (*Democracia*, 27–IV–1948, p. 6).

· *Evita capitana*, versión femenina de *Los muchachos peronistas*, con la misma música (contrafacta) Se la atribuyen a Rodolfo Sciammarella. Se habría cantado por primera vez en la provincia de Misiones en 1950.
· *Perón–Evita*, marcha–himno sin mención de autores, es interpretada por un coro de obreros el 1° de mayo de 1950 en la Plaza de Mayo (*Democracia*, 2–v–1950, p. 3).
· *Eva Perón*, marcha con letra de Numa Córdoba y música de F. O. Cacciola. Se ensaya en calle Sucre 2826, acto organizado por las autoridades y afiliadas de las unidades básicas del Partido Peronista Femenino de las circunscripciones 16a. y 17a. Interpretan coro de niñas peronistas dirigidas por Violeta Lane (*Democracia*, 13–viii–1950, p. 5).
· Se da a publicidad *Evita*, marcha con letra del «conocido folklorista» Víctor Gabriel y música de Rodolfo Alfredo Paget («La ciudad de los niños fue su obra/ de bondad y el cariño su ideal/ es alivio al dolor de los humildes/ es amparo en la escuela y el hogar») (*Democracia*, 5–i–1952, p. 4).
· *17 de octubre*, marcha de Sergio Pfeiffer (*Democracia*, 30–v–1954, p. 6).
· *Marcha de la UES*. Se canta en el espectáculo «Sueño de una noche de estudiantes» el 8–vii–54 (*Democracia*, 9–vii–1954, 4). Parte de su letra dice: «La juventud con decisión/sigue la ruta señalada por Perón […] La UES a su meta se encamina/ y firme su promesa va a cumplir/ con fe peronista y argentina […] La juventud hoy es acción/ porque ahora tiene que cumplir una misión/ con paso decidido y bien seguro/ penetra en el camino del futuro/ y siente arder su corazón/ con esa llama luminosa de Perón».[29]
· *Justicia Social*, marcha de Julio Nistal y Alda Orsati, «autores que recibieron sendas medallas de oro», estrenada en un concierto de música argentina en el Cervantes, el 20–viii–1954 (*Democracia*, 21–viii–1954, p. 5).
· Ricordi Americana publica *Justicialismo*, tonada campera de Teodora Sierras, «con aire de vidala», dedicada a Perón («Hacer la unión de los hombres/ en religiones y razas/ proteger el desampara/ es hacer justicialismo») (*Democracia*, 21–x–1954, p. 4).
· *Perón*, himno con letra de Ángel Lucero y música de J. F. Pérez Rosselli, cuya versión para piano, sin fecha, se conserva en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires.

---

[29] Citada en Senén González, Santiago / Bosoer, Fabián. «Perón, juventud y deporte: la experiencia de la Unión de Estudiantes Secundarios», en Penella, Claudio / Rein Raanan. *El deporte en el primer peronismo». Estado, competencias, deportistas*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2019. Gambini señala que fue publicada la revista *UES*. Gambini, Hugo. *Historia del Peronismo. La obsecuencia (1952–1955)* (Buenos Aires: Vergara, 2007), p. 212.

En el ámbito de la música específicamente de concierto, reiteramos títulos de obras ya tratadas en este libro:

· Sinfonía *17 de octubre de 1945*, de Cayetano Nesci (1950)
· *Epopeya argentina*, de Ástor Piazzolla con texto de Julio Núñez (1952)
· *Eva Perón*, para orquesta y coro, de Nicolás Alessio (1952)[30]
· *Sinfonia 'In Memoriam'*, de Luis Milici (1953)
· *A una mujer*, de Elsa Calcagno, con textos de Mario Mende Brun (1953)

El poema sinfónico *1950* para orquesta, solos y coro de Joaquín Clemente, refiere al General San Martín y remite explícitamente en su texto al Año del Libertador. En la portada del manuscrito dice: «Dedicado a su Ex. Gral. Juan D. Perón, Presidente de la República Argentina», seguido de la firma del autor. La obra, de manera similar a lo que ocurre en otras composiciones de esta naturaleza, cita en varias oportunidades fragmentos del Himno Nacional.[31]

Radiofonía y medios audiovisuales

En continuidad con conductas habituales en gestiones anteriores, el gobierno que asume en 1946 se dedica inmediatamente a la reglamentación y el control de la radiofonía en todos sus aspectos, lo que genera un nutrido cuerpo legislativo encabezado por el decreto 13–474 publicado el 28 de mayo de 1946, llamado *Manual de Instrucciones,* en cuyos 307 artículos aborda los más diversos aspectos de la actividad radiofónica, muchos de ellos directamente vinculados con la difusión de música: clasificación de géneros musicales y dosificación en las transmisiones, restricción del porcentaje de grabaciones para favorecer el trabajo de los músicos en vivo y hasta las expresiones

[30] El nombre del compositor no aparece en la partitura manuscrita —la única existente—, aunque no hay dudas de su autoría, según confirma Fabio Banegas, a quien agradecemos sus precisiones. Se identifica, en el manuscrito, con un «lema» o seudónimo —«Martín Fierro»—, lo que indica que la pieza, concluida en Córdoba el 11 de setiembre de 1952, puede haber sido enviada a uno de los concursos de obras musicales en homenaje a Eva Perón, quizás al convocado por la Municipalidad de Córdoba, ciudad en la que Alessio se había radicado en 1951, proveniente de Rosario, para dictar clases en la universidad. Como observáramos en capítulos anteriores, el primer decreto que estableció las bases de este concurso lleva por fecha el 2 de agosto de 1952. La obra ganadora fue, recordémoslo, «*A una mujer…*» de Elsa Calcagno.

[31] Partitura consultada en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires.

permitidas en los cantos folklóricos.[32] El uso inédito y exhaustivo que hizo el peronismo de los medios de comunicación, y en especial de la radio, merece un estudio particular de amplio alcance en lo referido a lo musical, que cae fuera de nuestros propósitos.

No quisiéramos sin embargo dejar de anotar suscintamente unos mínimos apuntes retenidos de la consulta del diario *Democracia*, en el cual apareció buena parte de los demás datos consignados en este anexo. Se trata de anuncios, acontecimientos particulares o estadísticas, más allá de la programación diaria de las diferentes emisoras y las transmisiones de audiciones musicales en vivo, que requieren la consulta de otras fuentes, así como de eventos radiales comentados en secciones previas de este volumen.

· Se anuncia la disposición por la cual se transmiten por LS1 Radio Municipal los conciertos del Teatro Colón (*Democracia*, 3–II–1947, p. 7).
· Audición «La música y el niño» por Radio Provincia, con textos de Oscar José Canale. Se difunde música de Bizet, Debussy y Ravel (*Democracia*, 19–III–1947, p. 8).
· Se anuncia un ciclo en Radio del Estado del conjunto folclórico de José Robles, «el Shulca» (*Democracia*, 13–IX–1947, p. 9).
· El Archivo General de Música Nacional difunde programas nocturnos dedicados a compositores, intérpretes y críticos nacionales, los martes y jueves de 22.30 a 23 por LR2 Radio Argentina (*Democracia*, 16–X–1947, p. 27).
· Programas radiales por el 25 de Mayo 1949. «Durante toda la jornada el espíritu de la raza fue exaltado tanto en la expresión popular de su arte como en la manifestación sublime de sus obras cumbres». Radio del Estado y las emisoras que integran la Red Argentina de Radiodifusión de la Subsecretaría de Informaciones trasmitieron programas musicales con la Orquesta Sinfónica Municipal, dirigida por Ferruccio Calusio; Lola Membrives, Helena Arizmendi, Hugo del Carril, la orquesta de Francisco Canaro y las «Cien guitarras argentinas» de Alberto Ciarlo. A las 20 Radio Splendid difundió «Panorama de América», auspiciado por el servicio cultural de la Embajada de Estados Unidos, durante el cual pronunció un discurso el Subsecretario de Cultura del Ministerio de Educación Antonio P. Castro, referido a la amistad argentino–norteamericana. A las 19,5 la BBC de Londres dedicó un programa especial dedicado a la fecha patria argentina y al Deán Funes, en el

[32] Señala Carlos Ulanovsky que según ese decreto en las voces folklóricas «no se podrá decir primera, segunda y tercera, sino primera, segunda, y aura o adentro». Ulanovsky, Carlos y otros. *Días de radio. Historia de la Radio argentina*. (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995), p. 154.

que intervino un grupo de estudiantes cordobeses que visitaban «el imperio británico» (*Democracia*, 26–v–1949, p. 3).
· Se informa que hace casi un año se creó el Servicio Radiofónico Internacional, el cual se irradia por LRS, LRU y LRI (*Democracia*, 25–v–1950, 2a. sección, p. 3). En página 7 se anuncia que el Servicio Radiofónico Internacional difunde folklore argentino, en ocasiones en vivo desde locales tradicionales, como la peña Achalay Huasi. También los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Estado en la Facultad de Derecho y del Coro de esa facultad.
· R. A. Radio del Estado y la Red Argentina de Radiodifusión transmitió una audición por el 4 de junio. El dúo Charlo–Irusta interpretó el vals nacional *Ausencia*, con acompañamiento de guitarra y orquesta; Charlo y Fanny Day cantaron *Los muchachos peronistas*, acompañados por las orquestas de Canaro, Troilo, De Caro y D'Arienzo. Luego esas orquestas —excepto la de Canaro— ejecutaron *El entrerriano*, al que siguió un contrapunto criollo de Enrique Muiño y Eloy Alvarez, con guitarras. Se sucedieron luego las presentaciones de Nelly Omar con la orquesta de Canaro, el dúo cómico Gogo Andreu y Tito Climent, con canciones de su repertorio y Agustín Irusta. El Coro de Fanny Day cantó *Evita Capitana* mientras Nelly Omar y Sabina Olmos interpretaron *Los sesenta granaderos*. Hubo otros números artísticos no musicales (*Democracia*, 5–VI–1950, p. 3).
· Audición radial por Radio Splendid durante el año sanmartiniano, «El libertador», a cargo de la Dirección Gral. de Propaganda del Ejército. Se inicia el 13 de julio y seguirá emitiéndose de lunes a viernes a las 18 (*Democracia*, 14–VII–1950, p. 5).
· La Secretaría de Informaciones de la Presidencia difundió por Radio del Estado y la Red Argentina de Radiodifusión una audición la víspera del 9 de julio, para conmemorar «dos magníficos acontecimientos (…) la gesta de los congresales de Tucumán en 1816 y la proclamación de nuestra liberación económica por el general Perón en 1947», que incluyó «párrafos de alocuciones memorables del presidente de la Nación y su esposa, Eva Perón». El Himno Nacional fue ejecutado por la Orquesta del Sindicato Argentino de Músicos. Alberto Arenas interpretó *Los muchachos peronistas* y el Coro de Fanny Day *Evita Capitana*. Actuaron las orquestas de D'Arienzo, De Ángelis, Canaro y Sebastián Lombardo; el dúo Martínez–Ledesma, Nelly Omar, Tita Merello, Edmundo Rivero, el pianista Juancito Díaz, el poeta y recitador Héctor Gagliardi, Luis Sandrini y Alberto Vacarezza (*Democracia*, 9–VII–1950, p. 3).
· Audición radial en adhesión al 1° de mayo 1951, organizada por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, por Radio del Estado y Red Argentina de Emisoras. Intervienen actrices y cantantes, casi todas integrantes del Ateneo Eva Perón. Actúan la Orquesta Sinfónica de la

Ciudad de Buenos Aires, los coros de la CGT y del Conservatorio Manuel de Falla, las orquestas típicas de Canaro, De Caro, Alberto Castillo y el dúo Martínez–Ledesma *(Democracia*, 2–V–1951, p. 3).

· LRA Radio del Estado y la Red Argentina de Radiodifusión programan para el 3–VI–52, una emisión extraordinaria por el 4 de junio. En su transcurso, se difundirá a todo el país, y «se comentará la gigantesca obra cumplida por el general Perón y la acción desarrollada por su esposa, señora Eva Perón». Participan la Orquesta Sinfónica Municipal, el Coro del Teatro Colón, las orquestas típicas de D'Arienzo, Canaro, De Ángelis y Héctor Artola, el tenor Rafael Lagares, Edmundo Rivero, Nelly Omar, el coro de Fanny Day, los dúos Vera–Molina, Hermanas Berón y Hermanas Cornejo, la orquesta de Domingo Marafiotti y primeras figuras del cine nacional —Fanny Navarro, Luis Sandrini, Tita Merello, Iris Marga, Juan José Míguez, Pedro Maratea, Mario Danesi, Virginia Luque, Blanca del Prado, Jorge Lanza, Héctor Gagliardi y Gabriel Rodríguez Herrera (*Democracia*, 3–VI–1952, p. 3).

· Llega, contratado por Radio Splendid, Dámaso Pérez Prado, pianista, compositor y arreglista cubano radicado entonces en México, autor de célebres mambos, entonces en la cima de su popularidad (*Democracia*, 1–VI–1952, p. 4).

· Transmisión de una misa por la salud de Eva Perón. Se difunde música sacra, *Los muchachos peronistas* y *Evita capitana*. La celebra el sacerdote y diputado oficialista Virgilio Filippo, y el padre Hernán Benítez, confesor de la esposa del presidente y funcionario, pronuncia una oración. *(Democracia*, 20–VII–1952, p. 3).

· El Coro de Radio El Mundo interviene en el ciclo de audiciones radiales *La razón de mi vida*, a cargo de Fanny Navarro, basadas en capítulos del libro de Eva, según libreto de Roberto Valenti, con el elenco de la radio. Se inicia el 19–8 y se transmite también por la Cadena Azul y Blanca *(Democracia*, 19–VIII–1952, p. 6).

· Radio Splendid anuncia que vuelven Los Chalchaleros a la emisora. Desde desde el 19 de julio de 1954 actuarán todos los lunes y jueves a las 21,5 *(Democracia*, 19–VII–1954, p. 5).

· LRA Radio del Estado publica una encuesta sobre gustos musicales de sus oyentes, realizada en 1954 mediante 20 000 juegos de formularios en los que, a través de 90 puntos, «se requería la preferencia del oyente». Resultados: música autóctona 16 %; boleros bailables 4,48 %; zarzuelas 4,68 %; óperas 6,60 %; valses 9,50 %; foxtrot 7 %; tango 10 %; música clásica 11,75 %. En los comentarios se celebra la mayoría alcanzada por la música folklórica, seguida por la música clásica, que relega así al tango a un tercer lugar, contra lo que pudiera predecirse. El bajo porcentaje de la ópera y la zarzuela

indicarían que las colectividades italiana y española han sido ganadas por la música nacional —«un triunfo de la tierra que les dio hospitalidad, estímulos y garantías de paz y trabajo»—, mientras que el del vals «tampoco parece acomodarse a la sensibilidad de la era atómica». El foxtrot, a pesar de que EE. UU. ganara la guerra y del peso de su industria cinematográfica, registra poca adhesión: es que «quizás el exceso de ritmo haya debilitado su posición y su estructura en la columna de la encuesta». Se informa además que la red oficial tiene once estaciones en funcionamiento, entre capital e interior, cubriendo un área de 900 000 kilómetros cuadrados. Emite 43 082 horas al año y la escuchan casi 7 000 000 de oyentes (*Democracia*, 29–III–1955, p. 5). · Otra estadística releva las transmisiones de eventos musicales por Radio del Estado durante el año 1954. Arroja un total de 697 audiciones correspondientes a 49 de conjuntos de música nativa, 55 de orquestas de «música argentina culta», 158 de solistas de música nativa, 193 de 11 orquestas de música ligera, además de «expresiones de su calificado radioteatro». La Orquesta Sinfónica de la emisora realizó 45 conciertos públicos en el Salón Presidente Perón de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, entre los cuales se destaca el ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven dirigidas por Heinz Unger. Se emitieron conciertos y óperas desde el Teatro Colón, como así también los de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, los ciclos de música de cámara de la Dirección General de Cultura, los recitales de la Asociación Wagneriana y los de organizaciones privadas como Conciertos Iriberri, Conciertos Gérard y Conciertos Daniel *(Democracia*, 17–III–1955, suplemento ilustrado, p. 4).

Si la radio constituye un emblema del aparato comunicacional de la época, recordemos que las transmisiones televisivas comenzaron en 1951 y fueron ganando progresivamente espacio en los consumos culturales. La inauguración de las emisiones, como se sabe, fue estratégicamente planificada para difundir el acto por el 17 de octubre de ese año, desde la Plaza de Mayo.

Aunque no contamos con datos fehacientes, hasta donde sabemos, el desarrollo de emisiones de música clásica parece haber sido más tardío. Más allá de las audiciones particulares que deben haberse producido, a juzgar por el aviso que publica la empresa Capehart «Primera fábrica argentina de televisores», los ciclos de grandes conciertos televisados habrían comenzado el 25 de mayo de 1955. La información figura en el siguiente recuadro periodístico *(Democracia,* 25–V–1955, p. 3).

Tuvimos ocasión de observar en varias ocasiones el registro fonográfico del repertorio cívico, partidario o institucional. En el campo de la música culta argentina se produce un impulso hacia su difusión, nacional e interna-

Figura 7. *Democracia,* 25–V–55, p. 3.

cional, a través de la producción discográfica. El emprendimiento más sistemático en este sentido fueron las grabaciones dispuestas en 1952 por la Subsecretaría de Difusión del Ministerio de Relaciones y Culto de la Nación. *Buenos Aires Musical* proporciona un listado detallado de las ya realizadas y de las que están en curso, a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Roberto Kinsky en la mayor parte de los casos, alternando con los propios compositores que lo hacen con sus piezas.

Se han realizado los registros fonográficos de las siguientes obras: *La media caña*, *El cielito*, *La huella* y *El caramba* de Felipe Boero; *Lamento quechua* de Juan P. Franze; *Lloran las quenas* de Enrique M. Casella; *Vidalita* de Alberto Williams; *El gaucho con botas nuevas*, de Gilardo Gilardi; *Campera* de Carlos López Buchardo; *Movimiento sinfónico* de Roberto García Morillo; Suite *De mi tierra* N° 2 de Floro Ugarte; *Las niñas* de Carlos Guastavino; *El tarco en flor* de Luis Gianneo; *Rapsodia entrerriana* de Celia Torrá, *Concerto Grosso* de José M. Castro y *El gaucho* de Jacobo Ficher.[33]

[33] Algunos de estos discos, del sello RCA Víctor, se conservan en el Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires.

Se encuentra en proceso la grabación, por la misma orquesta, de *Dos danzas argentinas* de Héctor Iglesias Villoud; *La Música Muchacha* de Juan F. Giacobbe; *Obertura para el Fausto criollo* de Alberto Ginastera y el *Concierto para piano y orquesta* de Nicolás Lamuraglia.

Además de ese repertorio orquestal, se suministra una lista de obras de música de cámara, que incluye las siguientes: *Bailable Real de la Impaciencia* de Rodolfo Arizaga; *Suite al modo antiguo* de Pedro Sáenz, *Suite criolla* de Emilio Napolitano, *Cuarteto incaico* de Constantino Gaito; *Vidalita* y *Gato* de Armando Schiuma; *Huella y bailecito* de Luis Gianneo; canciones de Isidro Maiztegui, Lita Spena, Carlos Guastavino, Luis Gianneo, Abraham Jurafsky. La Orquesta de Música Popular que dirige L. F. Ramón y Rivera registra una serie de páginas folklóricas con carácter documental, de distintos países latinoamericanos. La música nativa argentina está representada por algunas obras típicas a cargo de Carlos García y su Conjunto Rítmico Regional, del pianista Javier Ocampo y el organista Eleazar Jackson (*Buenos Aires Musical*, 117, 15–XII–1952, p. 2).

El repertorio resultante muestra una predominancia abrumadora de músicas de inspiración folklórica, conservadoras en lo técnico, inscriptas en o deudoras del «nacionalismo musical». Hay unas pocas obras más abstractas y con moderados recursos modernizadores, y una ausencia total tanto de los lenguajes vanguardísticos practicados por Juan Carlos Paz y los compositores de la Agrupación Nueva Música como de piezas de Juan José Castro, proscripto de la actividad musical local, cuya ópera *Proserpina y el extranjero* había ganado el concurso auspiciado por el Teatro Alla Scala de Milán y representada en esa ciudad en el mismo año de las mencionadas grabaciones: 1952.[34]

Entre las iniciativas privadas se encuentran las gestiones realizadas por Bernard Taylor, representante de discos Pampa, para organizar la distribución en el extranjero de grabaciones de «la más auténtica música argentina» que ya comenzó. Una «conocida fábrica británica» lanzará al mercado en marzo dos discos grabados en Buenos Aires; uno con cuatro danzas argentinas (*El cuando*, *La condición*, *El federal* y *El bailecito*), en orquestación para piano y cuerdas de José Gil, interpretados por la Orquesta de Cámara de Radio del Estado, dirigida por Bruno Bandini con Haydée Giordano en piano; el otro, con el tango *El triunfo* de Francisco Canaro y el vals *Pequeña* de Osmar Maderna y Homero Expósito, en versión de Canaro y su orquesta (*Democracia*, 1–II–1951, p. 9).

[34] Resulta ilustrativo cotejar este repertorio, decidido en instancias oficiales, con las declaraciones de los compositores registradas por *Buenos Aires Musical* ese mismo año de 1952, analizadas en el capítulo 2, segunda parte, de este volumen.

Origen de los textos[1]

Primera parte

Capitulo 1

- Los sonidos del '45: música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo. *Revista del Instituto Superior de Música,* N° 16. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 9–61.
- Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943–1946. *Afuera. Revista de crítica cultural,* N° 8 Buenos Aires, 2010. www.revistaafuera.com
- La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo. *Boletín música,* N° 30. La Habana: Casa de las Américas, 2011, pp. 28–44. Deriva de la ponencia homónima en Casa de las Américas, La Habana, VI° Coloquio Internacional de Musicología, 4–XI–2010.

Capítulo 2

- Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946). En *Música e Investigación,* 21, 2013 [2014], pp. 19–54.

Capítulo 3

- El llanto de las sierras. Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio español en la Argentina de 1946. En Pérez Zalduondo, Gemma y Martínez del Fresno, Beatriz (Comp.). *Música y danza entre España y América (1936–1960). Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios.* México: Fondo de Cultura Económica, 2021, pp. 373–392.
- Ponencia en el congreso *Música y danza entre España y América (1936–1960). Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios.* Granada, Universidad de Granada, 2–3–III–2017.

Capítulo 4

- Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo. En Ramos López, Pilar (Ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970), España, Argentina, Cuba, México.* Logroño, España: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301–316.
- Coloquio internacional *La música en los procesos de construcción nacional: discursos y prácticas.* Logroño (España), Universidad de La Rioja, 20–21–V–2010. Ponencia «La *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo».

---

[1] De cada texto se consignan en primer término los datos de edición y luego las presentaciones públicas a que dio lugar, si las hubiere. Los títulos de las primeras versiones difieren levemente en algunos casos de los de los capítulos actuales.

Capítulo 5

- Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950). En Volpe, Maria Alice (Org.). T*eoria, crítica e música na atualidade.* Rio de Janeiro: Escola de Música, 2012, pp. 91–115.
- II° Simpósio Internacional de Musicología, Universidad Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 15–17–VIII–2011. Conferencista invitado. Conferencia «*Sonidos para honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950)».*

Capítulo 6

- *Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla: tensiones entre lenguaje y propaganda en la música argentina durante el primer peronismo. En Corrado, Omar (Comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras–UBA, 2019, pp. 311–337.
- 20th Congress of the International Musicological Society, Tokio, Universidad de Tokio, 19–23–III–2017. Ponencia «*Epopeya argentina* (1952) by Astor Piazzolla: Tensions Between Language and Propaganda in the Argentine Music During the First "Peronism"», 22–III.
- «Epopeya argentina (1952) de Astor Piazzolla: paradojas de una obra "peronista"». Ponencia en el panel *Repensando el peronismo,* con Mathew Karush y Oscar Chamosa, Universidad de Tres de Febrero, 17–VIII–2020.

Capítulo 7

- Para el «tránsito a la inmortalidad»: la *Sinfonía 'In Memoriam'* (1953) de Luis Milici, *Revista Argentina de Musicología* 15–16. Buenos Aires: AAM, 2014–2015, pp. 279–320.
- Ideologemes in Search of Topics: Argentine Music During the Peronist Decade. *Revista Portuguesa de Musicologia,* new serie, 4/1, Lisboa, 2017, pp. 101–120.
- Workshop–Conference, Balzan Programm in Musicology, *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music,* org. por Melanie Plesch. University of Oxford, 13–15–II–2015. Ponencia «Ideologemes in Search of Topics: Argentine Music During the Peronist Decade», 14–II–2015.

Capítulo 8

- «Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo». *Revista Argentina de Musicología,* 19. Buenos Aires: AAM, 2018, pp. 105–141.

Capítulo 9

Inédito. Se utilizan materiales provenientes de:

- «Las óperas de Arnold Schoenberg y Alban Berg en Buenos Aires (1952–1970). Apuntes de recepción». Proceedings of the Congress *Trayectorias/Flugbahnen. Musik zwischen Lateinamerika und Europa 1945–1970.* Berlín: Iberoamerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz–Universität der Künste, 2017. Ibero–Online.de, Heft 13, September 2019, pp. 137–147. http://www.trayectorias.org/es-publicaciones.html

- II° International Conference Ibero–Amerikanisches Institut and Universität der Künste: *Trayectorias/Exchanges. Music between Latin America and Europa, 1945–1970,* Berlin, 5–7–IV–2017. Ponencia «The reception of Schoenberg's and Berg's Operas in Buenos Aires, 1952–1970», 6/4.

Capítulo 10
Inédito

Segunda parte

Capítulo 1
- Corrado, Omar. La música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949) en *Boletín de estética,* N° 60, 2022, pp. 7-27.

Capítulo 2
- *«Buenos Aires Musical,* 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más». *Música e Investigación,* 27, 2019, pp. 41–69.

Capítulo 3
Inédito

Excursus
- «Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro–alemanes». *Música e Investigación,* 25–26, 2017–2018, pp. 127–158.
- VI° Simpósio Internacional de Musicología, Universidad Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 10–15–VIII–2015. Ponencia «Historiografía musical en tránsito: la producción de los emigrados austro–alemanes en Argentina (1940–1960)», 12–VIII.

Anexo
Inédito

Bibliográfia general

AA. VV. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Textos* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1949). Disponible en: https://www.filosofia.org/mfb/1949arg.htm

AA. VV. *La Universidad y la Revolución*, volumen II (Ministerio de Educación de la Nación: Universidad Nacional de Cuyo, 1951).

AA.VV. Sobre unas palabras de Luis Gianneo. *Buenos Aires Musical* 109 (1952), p. 3.

Accaoui, Christian. Les diverses formes de la métaphore et de l'analogie en musique. En *Métaphore et musique*, dirigido por Inès Taillandier–Guittard (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), pp. 13–40.

Adamovsky, Ezequiel y Esteban Buch. *La marchita, el escudo y el bombo* (Buenos Aires: Planeta, 2016).

Adler, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt, 1924).

Alberti, Rafael. *Antología comentada. Poesía* (Madrid: Ediciones de la torre, 1990). Selección, introducción y notas por María Asunción Mateo.

Albino, Graciela. La música argentina y el discurso periodístico de Buenos Aires Musical en 1952. En *Actas de la quinta semana de la música y la musicología*, editado por Silvina Mansilla (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2008), pp. 25–32.

Alburquerque, Germán F. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2011).

Alessandro, Julio Darío, dir. *Cancionero de Perón y Eva Perón* (Buenos Aires: Grupo Editor de Buenos Aires, 1966).

Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600–1960* (New York: Dover, 1962).

Almén, Byron y Robert Hatten. Narrative Engagement with Twentieth–Century Music: Possibilities and Limits. En *Music and Narrative since 1900* editado por Michel Klein y Nicholas Reyland (Bloomington: Indiana University Press, 2013), pp. 59–85.

Alonso, Rodrigo. La Feria de América y su legado. En *Feria de América. Vanguardia invisible*, editado por Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), pp. 26–39.

Antliff, Marc. *Avant–Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909–1939* (Durham and London: Duke University Press, 2007).

Aráoz Badí, Jorge. Música contemporánea en el Cervantes. *Buenos Aires Musical* 131 (1953), p. 1.

Aráoz Badí, Jorge. Primera audición de Alejandro Newsky de Prokofiev. *Buenos Aires Musical* 145 (1954), p. 1.

Arditi, Benjamin. Populism or Politics at the Edge of Democracy. *Contemporary Politics* 9, nº 1 (2003), pp. 17–31.

Arena, Luis. *Alelí* (Buenos Aires: Editorial Estrada, 1953).

Aretz, Isabel. *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1946).

Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952).

Aretz, Isabel, rel. *América Latina en su música* (México–París: Siglo XXI–Unesco, 1977).

Aricó, José. *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999).

Arizaga, Rodolfo. *Juan José Castro* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963).

Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971).

Astrada, Carlos. Surge el Hombre Argentino con fisonomía propia. En *Argentina en marcha*, tomo I, coordinado por Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (sle. [Buenos Aires], s.e., sf. [1947]), pp. 16–58.

Astrada, Carlos. Martín Fierro y el mito de los argentinos. En *Tribuna de la revolución. Conferencias* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Argentina, Centro Universitario Argentino, 1948), pp. 209–240.

Astrada, Carlos. *El mito gaucho: Martín Fierro y el hombre argentino* (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1948). Segunda edición, 1964.

Astrada, Carlos. El *fenómeno* Gardel interesa a los intelectuales. *Esto es* 25 (1954), pp. 42–43.

Astrada, Carlos. *Tierra y figura* (Santiago del Estero: Ameghino, sf [1963]).

Attali, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique* (Paris: PUF, 1977).

Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983).

Ayerra, Fabio. La construcción ficcional del territorio, conferencia inédita (Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 2018).

Azzi, María Susana y Simon Collier. *Le grand tango: the Life and Music of Astor Piazzolla* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

Baker, Joséphine. *La antorcha. Conversación de mujer a mujer. Dedicada a Eva Perón* (Buenos Aires: s.e., 1952).

Bakhtin, Michail. Discourse in the Novel (1934–35). En *The Dialogic Imagination. Four essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981), p. 357.

Ballent, Anahí. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943–1955* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes–Prometeo, 2009).

Barsky, Osvaldo y Jorge Gelman. *Historia del agro argentino. Desde la conquista hasta fines del siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo–Mondadori, 2001).

Baschetti, Rodolfo. *Peronismo, música y canciones* (Buenos Aires, De la Campana, febrero 1998). Serie Bibliográficas N° 34.

Belloro, Lucía A. El Primer Congreso Nacional de Filosofía ¿un momento fundacional de las prácticas filosóficas en Argentina? *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 34 (2017), pp. 115–139.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009).

Benedetti, Héctor Ángel. *Tango101 discos: títulos, autores e intérpretes para armar una discoteca ideal* (Buenos Aires: Sudamericana, 2009).

Berdina, Osvaldo. Nuestro folklore. Su valoración apostólica. *Balcón* 14 (1946), snp [3–4].

Berechovsky, Luis. El gobernador músico. *La voz del interior*, 17 de mayo de 2001. Disponble en: http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0517/suplementos/temas/nota32387_1.htm

Berg, Alban. A Word about «Wozzeck». *Modern Music* 5, n° 1 (1927), pp. 22–24.

Bermejo, Thalía. Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia. *Estudios curatoriales. Teoría, crítica e historia,* volumen 1 (Lugar: Buenos Aires, 2012), p. 292–325 (2012).

Bertagna, Federica. *La inmigración fascista en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007).

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC–CLIO, 2004).

Böhm, Karl. En torno a la música y sus problemas. *Polifonía* 73–74 (1953), pp. 4–5.

Bonetto, Walter. *La industria perdida* (Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2004).

Bosca, Roberto. *La Iglesia Nacional Peronista. Factor religioso y poder político* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997).

Brogniez, Laurence y Marianne Jakobi. Introduction. En *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation* editado por Laurence Brogniez, Marianne Jakobi y Cédric Loire, (Lyon: Fage Éditions, 2014), pp. 4–11.

Büchner, Georg. *Woyzeck* (Buenos Aires: Editorial Losange, 1957). Traducción de Manfred Schöenfeld.

Bücken, Ernst. *Die Musik des 19. Jahrhuderts* (Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesselschaft Athenaion, 1928).

Bücken, Ernst, Hrsg. *Handbuch der Musikwissenschaft* (Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesselschaft Athenaion, 1928–1931).

Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908–1968* (Buenos Aires: Cinetea, 1969).

Caimari, Lila M. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina, 1943–1955* (Buenos Aires: Emecé, 2010). Primera edición, 1994.

Cámara, Enrique. Devoto, Daniel. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 4 (Madrid: SGAE, 1999), p. 461.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Mendian Books, 1956).

Cangi, Adrián. Figuraciones de la comunidad en Luis Juan Guerrero. En *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra* compilado por Samuel Cabanchik] y Alejandro Boverio (Buenos Aires: Colihue, 2014), pp. 21–43.

Caplin, William A. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. *Eigtheen–Century Music* 2, nº 1 (2005), pp. 113–124.

Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Jujuy* (Tucumán: Violetto, 1934).

Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Tucumán*, tomo I (Buenos Aires–México: Espasa Calpe, sf [1937]).

Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de La Rioja*, tomo II (Buenos Aires–México: Espasa Calpe, sf [1942]).

Casas, Matías Emiliano. La Fiesta de la Tradición durante el primer peronismo: de José Hernández a Juan Domingo Perón. *Sudamérica* 8 (2018), pp. 119–144.

Casas, Matías Emiliano. El criollismo en la gestación del museo de motivos populares José Hernández (1939–1949). *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 53 (2018), pp. 39–62.

Casinelli de Arias, Raquel y Daniel Berman. Juan José Castro. *Temas y contracantos* (octubre 1985), snp.

Castillo, Cátulo. *Un teatro argentino para la Nueva Argentina* (Buenos Aires, s.e., 1953). Texto de una conferencia ofrecida en la Unidad Básica Cultural Eva Perón de Buenos Aires el 9 de noviembre de 1953.

Castiñeira de Dios, José María. *Alabanza* (sl [Buenos Aires]: Peña de Eva Perón, 1950).

Cattaruzza, Alejandro. Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925–1950). *A contracorriente* 5, nº 2 (2008), pp. 169–195.

Chamosa, Oscar. Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement During the First Peronism, 1943–1955. En *The New Cultural History of Peronism* editado por Matthew Karush y Oscar Chamosa (Durham and London: Duke University Press, 2010), pp. 113–142.

Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino, 1920–1970* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

Chase, Gilbert. Ginastera: Portrait of an Argentine Composer. *Tempo* 44 (1957), pp. 11–16.

Chase, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine Composer. *The Musical Quarterly* 43, nº 4 (1957), pp. 439–460.

Chávez, Fermín. *Perón y el peronismo en la historia contemporánea* (Buenos Aires: Oriente, 1975).

Chávez, Fermín. *La jornada del 17 de octubre por cuarenta y cinco autores* (Buenos Aires: Corregidor, 1996).

Chimello, Sylvain. *La résistence en chantant, 1939–1945* (Paris: Autrement, 2004).

Christoforidis, Michael. Volver: otra lectura de la ideología político–estética de Manuel de Falla durante sus últimos años. *Revista de Musicología* 32, nº 1 (2009), pp. 585–593.

Clark, Tobias. *Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture* (Nueva York: Harry Abrams, 1997).

Colom, Eduardo. *17 de octubre. La revolución de los descamisados* (Buenos Aires: La Época, 1946).

Corrado, Omar. *L'oeuvre musicale de Juan Carlos, 1897–1972* (Paris: Université de Paris IV–Sorbonne, 1985).

Corrado, Omar. Am Rand etablierten Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglicher Synthese. *MusikTexte* 60 (1995), pp. 12–16.

Corrado, Omar. Luis Gianneo–Juan Carlos Paz. Encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX. *Cuadernos de música iberoamericana* 4 (1997), pp. 145–177.

Corrado, Omar. Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación. *Música e Investigación* 9 (2001), pp. 13–33.

Corrado, Omar. La música en la práctica política del Partido Comunista Argentino entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos del peronismo. *Boletín Música* 30 (2008), pp. 28–44.

Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920–1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010).

Corrado, Omar. Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943–1946. *Afuera. Revista de crítica cultural* 8, (2010). Disponible en: www.revistaafuera.com

Corrado, Omar. Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945–1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970), España, Argentina, Cuba, México*, editado por Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), pp. 301–316.

Corrado, Omar. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012). Primera edición, Casa de las Américas, 2008.

Corrado, Omar. Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950). En *Teoria, crítica e música na atualidade,* organizado por Maria Alice Volpe (Rio de Janeiro: Escola de Música, 2012), pp. 91–115.

Corrado, Omar. Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas. *Revista Argentina de Musicología* 14 (2013), pp. 91–130.

Corrado, Omar. Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946). *Música e Investigación* 21 (2013 [2014]), pp. 19–54.

Corrado, Omar. Para el «tránsito a la inmortalidad»: la *Sinfonía In Memoriam* (1953) de Luis Milici. *Revista Argentina de Musicología* 15–16 (2014–2015), pp. 279–320.

Corrado, Omar. Los sonidos del 45: música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo. *Revista del Instituto Superior* de Música 16 (2016), pp. 9–61.

Corrado, Omar. Ideologemes in Search of Topics: Argentine Music During the Peronist Decade. *Revista Portuguesa de Musicologia. New Serie* 4, nº 1 (2017), pp. 101–120.

Corrado, Omar. Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología* 19 (2018), pp. 105–141.

Corrado, Omar. Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro–alemanes. *Música e Investigación* 25–26 (2017–2018), pp. 127–158.

Corrado, Omar. *Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla: tensiones entre lenguaje y propaganda en la música argentina durante el primer peronismo. En *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras–UBA, 2019), pp. 311–337. Disponible en: http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf.

Corrado, Omar. Las óperas de Arnold Schoenberg y Alban Berg en Buenos Aires (1952–1970). Apuntes de recepción. En *Trayectorias/Flugbahnen. Musik zwischen Lateinamerika und Europa 1945–1970* (Berlín: Iberoamerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz– Universität der Künste, 2017). On–line, Ibero–Online.de, Heft 13, setiembre 2019, pp. 137–147. Disponible en: https://www.trayectorias.org/files/Ibero_Online_13_Trayectorias.pdf

Corrado, Omar. *El llanto de las sierras*: Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio republicano en la Argentina de 1946. En *Música y danza entre España y América (1936–1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2021), pp. 373–392.

Cozzi, Daniel. Luis Milici y la Sinfonía «In Memoriam» de Eva Perón. *Rosario, su historia y su región* 76 (2009), pp. 2–4.

Crispiano, Alejandro. Arte, técnica y circunstancias americanas, inédito (Santiago de Chile, 2012), citado en *Feria de América. Vanguardia invisible*, editado por Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), p. 47.

Croce, Benedetto. *La storia come pensiero e come azione*, editado por M. Conforti (Napoli: Bibliopolis, 2002). Originalmente publicado en 1938.

D'Harcourt, Raoul et Marguerite. *La musique des Incas et ses survivences* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925).

D'Urbano, Jorge. El público y «Wozzeck». *Crítica* (19 de octubre de 1952), p. 7.

D'Urbano, Jorge. El retorno de «Wozzeck». *Crítica* (10 de octubre de 1953), p. 4.
Dahlhaus, Carl. *Analyse und Werturteil* (Mainz: Schott, 1970).
Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Musikverlag Gering, 1977).
Dallapiccola, Luigi. Por el camino de la dodecafonía. *Letra y línea* (en dos entregas: n° 1, octubre 1953; n° 2, noviembre 1953), pp. 9 y 4, respectivamente.
David, Guillermo. *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004).
De Biasi, Pierre–Marc. Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art. En *La fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art*, dirigido por Pierre–Marc De Biasi, Marianne Jakobi y Ségolène Le Men (Paris: CNRS Éditions, 2012), pp. 29–94
De Ípola, Emilio. El tango en sus márgenes. *Punto de vista* 25 (1985), pp. 13–16.
De Persia, Jorge. *Los últimos años de Manuel de Falla* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989).
Della Costa, Daniel Y. Los Lomuto o el tango al poder. *Todo es Historia* VI, n° 76 (1973), pp. 74–95.
Derisi, Octavio. Primer Congreso Nacional de Filosofía. *Sapientia*. *Revista tomista de filosofía* 12 (1949), pp. 168–179.
Devoto, Daniel. A propósito de un artículo de Alberto Ginastera. *Buenos Aires Musical* 106 (1952), p. 3.
Devoto, Daniel. Música argentina y percepciones inmediatas. *Buenos Aires Musical* 110 (1952), p. 1.
Devoto, Daniel. Situación de «Wozzeck». *Buenos Aires Literaria* 2 (1952), pp. 60–64.
Devoto, Daniel. Ecos de nuestra edición dedicada a la Música Argentina. *Buenos Aires Musical* 115 (1952), p. 2.
Devoto, Daniel. La música y el eco. En *Las hojas* (Buenos Aires: Losada, 1960), p. 93.
Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*, volumen II (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959).
Di Stefano, Roberto y Loris Zanatta. *Historia de la Iglesia Argentina, desde la conquista hasta finales del siglo XX* (Buenos Aires: Grijalbo–Mondadori, 2000).
Discépolo, Enrique Santos. *Mordisquito: ¡a mí no me la vas a contar!* (Rosario: Pueblos del Sur, 2006).
Dompnier, Nathalie. *Vichy à travers chants: Pour une analyse politique du sens et de l'usage des hymnes sous Vichy* (Paris: Nathan, 1996).
Dorfles, Gillo. Sobre algunas interferencias entre las artes. *Nueva Visión* 5 (1954), pp. 30–31.
Durkheim, Émile. *Les regles de la méthode sociologique* (Paris: Alcan, 1895).
Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1986). Primera edición en italiano, 1968.
Ehrlich, Laura. Voces y redes del periodismo peronista, 1955–1958. *Prohistoria* 17 (2012), pp. 151–175.
Ellul, Jacques. *Historia de la propaganda* (Caracas: Monte Ávila, 1969).
Epstein, Ernesto. *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhunderts* (Winsburg: Triltsch, 1940).
Epstein, Ernesto. *Memorias musicales* (Buenos Aires: Emecé, 1995). Colaboración de Vilko Gal.
Epstein, Louis K. Darius Milhaud's *Machines agricoles* as Post–Pastoral. *Music &Politics* 8, n° 2 (2014), pp. 1–30.

Escal, Françoise. *Aléas de l'oeuvre musicale* (Paris: Hermann, 1996).

Etkin, Mariano. Aquí y ahora, en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* (Córdoba: Argentina, 1984), pp. 13–15

Fauser, Annegret. *Sounds of War. Music in the United States during the World War II* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

Ferreira Basso, Juan G. *Poema de homenaje a Juan José Castro* (Buenos Aires: Fernando Colombro, 1956).

Ferreira, Silvana. Las comisiones investigadoras durante la Revolución Libertadora. Usos del archivo en la historiografía sobre peronismo y antiperonismo. *Quinto Sol* 20, nº 3 (2016). Disponible en: https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/991/1619

Finchelstein, Federico. *Del fascismo al populismo en la historia* (Buenos Aires: Taurus, 2018).

Fischerman, Diego y Abel Gilbert. *Piazzolla. El mal entendido* (Buenos Aires: Debate, 2021). Primera edición, 2009.

Forkel, Johann Nicolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig: Schwickert, Band 1, 1788). Facsímil online.

Forkel, Johann Nicolaus. *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verherer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister y Kuhnel, 1802). Facsímil online.

Francfort, Didier. *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870–1914* (Paris: Hachette, 2004).

Fugellie, Daniela y Christina Richter–Ibáñez. Veinte años de Nueva Música. En *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019), pp. 159–234. Disponible en http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf.

Galasso, Norberto. *Perón. Formación, ascenso y caída (1893–1955)*, volumen 1 (Buenos Aires: Colihue, 2005).

Galasso, Norberto. *Perón*. *Exilio, resistencia, retorno y muerte (1955–1974),* volumen 2 (Buenos Aires: Colihue, 2005).

Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. (Buenos Aires: Taurus, 2001). Primera edición, 1910.

Gambini, Hugo. *Historia del peronismo*. *La obsecuencia (1952–1955),* volumen 3 (Buenos Aires: Ediciones Bibliográficas Argentinas, 2014).

García Acevedo, Mario. La música folklórica. *Balcón* 11 (1946), [p. 3].

García Acevedo, Mario. Perfiles de la música argentina. *Balcón* 21 (1946), snp. [6]

García Acevedo, Mario. Estética musical y comunidad argentina. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, volumen III (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950), pp. 1460–1465.

García Mellid, Atilio. *Montoneras y caudillos en la historia argentina* (Buenos Aires: Ediciones Recuperación Nacional, 1946).

García Morillo, Roberto. *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984).

García Morillo, Roberto. Giacobbe, Juan Francisco. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 587–588.

García Muñoz, Carmen. Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 12 (1992), pp. 137–152.

García Muñoz, Carmen. Juan José Castro (1895–1968). *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996), pp. 3–24.

García Muñoz, Carmen. García Acevedo, Mario. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 419–420.

García Muñoz, Carmen. Giacobbe, Juan Francisco. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 587–588.

García Salaberry, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida* (Buenos Aires: Edición de la autora, 1950).

García, Luis Ignacio. Entretelones de una «estética operatoria». Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin. *Prismas* 13 (2009), pp. 89–113.

García, Manuel P. *La Nueva Argentina* (Buenos Aires: Acteón, 1946).

García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

Gentile, Emilio. Political Religion: A Concept and its Critics – A Critical Survey. *Totalitarian Movements and Political Religions* 6, nº 1 (2005), pp. 19–32.

Gentile, Emilio. *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia Fascista* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007). Primera edición en italiano, 1993.

Gentile, Emilio. *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi* (Milano: Laterza, 2007).

Giacobbe, Juan Francisco. Una gloria de la latinidad: Don Manuel de Falla. *Histonium* VIII, nº 91 (1946), pp. 749–751.

Giacobbe, Juan Francisco. La Argentina se expresa en su música. En *Argentina en marcha*, tomo I, coordinado por Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (ed.), (sl, [Buenos Aires], s.e., sf [1947]), pp. 83–118.

Giacobbe. Juan Francisco. Eva Perón. En *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954), p. 69.

Gianneo, Luis. Sobre la actualidad musical argentina. *Buenos Aires Musical* 106 (1952), p. 3.

Gibbs, Anne. Cartographies of Feeling: another tango in Paris. *Emotion, Space and Society* I, nº 2 (2008), pp. 102–105.

Gielen, Michael. «*Unbedingt Musik*». *Erinerungen* (Frankfurt und Leipzig: Insel Verlag, 2005).

Giménez, Alberto E. El estreno de «Wozzeck» en Buenos Aires. *Polifonía* 63–64 (noviembre–diciembre 1952), pp. 3–4 y 26–27.

Giménez, Alberto E. Wozzeck. *Polifonía* 73–74 (septiembre–octubre 1953), p. 2.

Giménez Vega, Elías S. Sobre el arte y la universalidad. Con la música a otra parte. *Histonium* 157 (1952), pp. 13–14.

Ginastera, Alberto. 150 años de música argentina. En *Homenaje a la Revolución de Mayo 1810–1960,* editado por Octavio Derisi (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1960), pp. 41–54.

Ginastera, Alberto. Political Shadow in Argentine Music. *Modern Music* 23, nº 1 (1946), pp. 64–65.

Ginastera, Alberto. Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena* 31 (octubre–noviembre, 1948), p. 24.

Ginastera, Alberto. El compositor argentino y la música atonal. *Buenos Aires Musical* 7, n° 104 (1952), p. 1.

Giunta, Andrea. *Arte, internacionalismo y política* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

Glocer, Silvia. La visita de Paul Hindemith a la Argentina. *Revista del IIMCV* 31 (2017), pp. 55–78.

Godio, Julio. *La caída de Perón* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985).

Gordillo, Mónica B. Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955–1973. En *Nueva Historia Argentina*, tomo IX, editado por Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), pp. 329–380.

Gorín, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias* (Buenos Aires: Atlántida, 1990).

Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en Argentina, 1918–1955* (Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

Greco de Alvarez, Andrea. 1950, Marechal y el homenaje a San Martín. *Revista de Literaturas Modernas* 33 (2003), pp. 63–73.

Grüner, Eduardo. Prólogo. Sobre el estado–bifurcación y otras perplejidades dialogantes. En *¿Quién le canta al estado nación? Lenguaje, política, pertenencia*, de Judith Butler y Gayatri Chakvraty Spivak (Buenos Aires: Alcan, 1985).

Guerrero, Luis Juan. Escenas de la vida estética. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, tomo I (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950), pp. 22–241.

Guerrero, Luis Juan. Torso de la vida estética actual. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, tomo III (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1950), pp. 1466–1474.

Guerrero, Luis Juan. *Qué es la belleza* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1956). Primera edición, 1954.

Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones*, volumen I (Buenos Aires: Losada, 1956).

Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones*, volumen II (Buenos Aires: Losada, 1956).

Guerrero, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones*, volumen III. Edición póstuma al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (Buenos Aires: Losada, 1967).

Gurbanov, Andrés y Sebastián J. Rodríguez. Los comunistas frente al peronismo 1943–1955. *Temas de Historia Argentina y Americana* XXIV (2016), pp. 83–124.

Habermas, Jürgen. Conciencia histórica e identidad post–tradicional. En *Identidades nacionales y postnacionales* (Madrid: Tecnos, 1994 [1987]), pp. 83–109.

Hardoy, Emilio. *No he vivido en vano. Memorias* (Buenos Aires: Marymar, 1993).

Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*(Bloomington–Indianápolis: Indiana University Press, 1994).

Hatten, Robert. The Troping of Temporality in Music. En *Approaches to Meaning in Music*, editado por Byron Almén y Edward Pearsall (Bloomington–Indianápolis: Indiana University Press, 2006), pp. 62–75.

Heile, Björn. *The Music of Mauricio Kagel* (Aldershot: Ashgate, 2006).

Heile, Björn. *Supplement of The Music of Mauricio Kagel* (Glasgow, University of Glasgow, 2014).

Heister, Hanns–Werner. Politische Musik. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. VII: 1661–1682, editado por Ludwig Finscher (Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenteiter, 1997).

Henck, Herbert. *Rita Kurzmann–Leuchter. Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule, Teil 1*. Disponible en: http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html

Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos A. Leumann (Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1961). Primera edición, 1945.

Hildbrand, Sebastián. *Legislación musical durante el primer peronismo*, monografía inédita (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Música Latinoamericana y Argentina, 2012).

Hildbrand, Sebastián. «Con fuerza de ley». Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946–1955). *Revista del Instituto Superior de Música* 16 (2016), pp. 62–83.

Hildbrand, Sebastián. «Todos unidos triunfaremos…». La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo. En *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, compilado por Omar Corrado (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019), pp. 273–309, disponible en: http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Recorridos_interactivo.pdf.

Honegger, Marc. *Dictionnaire de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres*, volumen I, (Paris: Bordas, 1970).

Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos* (Buenos Aires: Legasa, 1985).

Hurtado, Leopoldo. La música argentina en 1946. *Expresión* 2 (1947), pp. 196–198.

Hurtado Leopoldo. Apuntes sobre historiografía musical. *Revista Musical Chilena* 7, n° 41 (1951), pp. 17–36.

Hurtado, Leopoldo. *Introducción a la estética de la música* (Buenos Aires: Ricordi, 1951). Segunda edición, Paidós, 1971.

Ibarlucía, Ricardo. Luis Juan Guerrero. El filósofo ignorado. En *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas,* de Luis Juan Guerrero, con estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Las cuarenta / Biblioteca Nacional de la República Argentina, UNSAM, 2008), pp. 9–93.

Ibarlucía, Ricardo. Estudio preliminar, edición, notas y apéndice. En Panorama de la estética clásico–romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales por Luis Juan Guerrero. *Eadem Utraque Europa* 11, n° 16 (2015), pp. 151–176, pp. 172–173.

Ibarlucía, Ricardo. Autonomía y funcionalidad del arte en la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero. En *Releer la filosofía argentina: figuras, temas y perspectivas a mediados del siglo XX*, editado por Marisa Muñoz y Aldana Contardi (Buenos Aires: Prometeo: Universidad Nacional de Cuyo, 2022).

Jacovella, Bruno. Introducción. En *Selección del Cancionero de Catamarca* de Juan Alfonso Carrizo (Buenos Aires: Relme, 1987), pp. 7–23.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London–New York: Routledge, 2002). Primera edición, 1981.

Janz, Tobias y Frederich Geiger, Hrsg. *Carl Dahlhaus'* Grundlagen der Musikgeschichte*. Eine Re–Lekture* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2016).

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1990 [1978]).

Jijena Sánchez, Rafael. *Achalay. Poemas del lugar calchaquí* (Buenos Aires: Samet, 1928).
Jijena Sánchez, Rafael. *Verso simple* (Buenos Aires: Cabaut y Cía., 1931).
Jijena Sánchez, Rafael. *Vidala. Letras para cantar con caja* (Buenos Aires: sde [1936]).
Jijena Sánchez, Rafael. *De nuestra poesía tradicional* (Buenos Aires: Instituto de Cooperación Universitaria, Departamento de Folklore, 1940).
Jijena Sánchez, Rafael. El folklore. Sus métodos y sus conquistas. Conferencia pronunciada el 14 de abril de 1949. En *Primer ciclo anual de conferencias*, volumen I (Buenos Aires, 1950), pp. 219–241.
Jorajuria, Roxana. Cuando industria, vanguardia y optimismo formaron parte de un programa nacional. En *Feria de América. Vanguardia invisible*, editado por Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), pp. 12–25.
Kagel, Mauricio. Homenaje a Schoenberg. *Buenos Aires Literaria* 5 (1953), pp. 59–64.
Kagel, Mauricio. Luigi Dallapiccola y sus *Canti di prigionia*. *Buenos Aires Literaria* 10 (1953), pp. 60–64.
Karush, Matthew y Oscar Chamosa (ed.). *The New Cultural History of Peronism* (Durham–London: Duke University Press, 2010).
Kassel, Matthias. Das Fundament im Turm zu Babel. Ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen. *Musik–Konzepte* 124*: Mauricio Kagel* (2004), pp. 5–26.
Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direçao à modernidade* (São Paulo: Musa–Atravez, 2001).
Kelen, Christopher. *Anthem Quality. National Song: A Theorethical Survey* (Bristol–Chicago: Intellect, 2015).
Kelly, Barbara. Introduction. The Roles of Music and Culture in National Identity Formation. En *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939,* editado por Barbara Kelly (Rochester: University of Rochester Press, 2008), pp. 1–14.
Klappenbach, Hugo. Filosofía y política en el Primer Congreso Argentino de Filosofía. *Fundamentos en Humanidades* 1 (2000), pp. 22–38.
Koselleck, Reinhard. *Pasado futuro. Para una semántica de los tiempos históricos* (Buenos Aires: Paidós, 1993).
Koselleck, Reinhardt. *L'expérience de l'histoire* (Paris: Seuil/Gallimard, 1997).
Kozel, Andrés. *La Argentina como desilusión. Contribución a la historia de la idea del fracaso argentino, 1890–1955* (México: Nostromo–UNAM, 2008).
Kremer–Marietti, Joseph François. *Les grandes topiques musicales. Panorama d'un parcours anthropologique* (Paris: L'Hartmann, 2012). Primera edición 1994.
Kriger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).
Kristeva, Julia. Le texte clos. *Langages* 12 (1968), pp. 103–125.
Krones, Hartmunt. «… die beweglichen Sachen des sozialdem. Vereines […] freihändig zu veräussern». Das Schicksal der Arbeitersänger im Austrofaschismus. En *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945,* editado por Hartmunt Krones (Wien: Böhlau, 2013), pp. 39–116.
Kuss, Malena. Nacionalismo, identificación y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6 (1998), pp. 133–149.
Kuss, Malena. La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana. *Boletín Música* 4 (2000), pp. 4–23.
Lamarque, Libertad. *Libertad Lamarque. Autobiografía* (Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile: Vergara, 1986).

Lattuada, Mario. *La política agraria peronista (1943–1983)* / 2 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986).

Lattuada, Mario. El peronismo y los sectores sociales agrarios. La resignificación del discurso como articulador de los cambios en las relaciones de dominación y la permanencia de las relaciones de producción. *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales* 3, nº 5 (2002). Disponible en: https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/download/v03n05a02/1484.

Lenton, Diana. The *Malón de la Paz* of 1946. Indigenous descamisados at the Down of Peronism. En *The New Cultural History of Peronism*, editado por Matthew Karush y Oscar Chamosa (Durham–London: Duke University Press, 2010), pp. 89–111.

Leonardi, Yanina. El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP* (Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2008). Disponible en: http://www.aacademica.org/000–096/2.

Leuchter, Erwin. *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946).

Llistosella, Jorge. *La marcha peronista* (Buenos Aires: Sudamericana, 2008).

Lobato, Mirta, María Damilakou y Lizel Tornay. Las reinas del trabajo bajo el peronismo. En *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, editado por Mirta Lobato (Buenos Aires: Biblos, 2005), pp. 77–120.

López Rodríguez, Concepción. Un nuevo tiempo para Electra: *Electra al amanecer*, de Omar del Carlo. En *O libro do tempo. Escritas e reescritas*, coordinado por Maria de Fatima Silva, y otros (Coimbra: Coimbra University Press, 2016), pp. 237–250.

López, María Pía. Blanca Luz Brum. Viajes, poesía y política. En *Mi vida. Cartas de amor a Siqueiros* de Blanca Luz Brum (Santiago de Chile: Marenostrum, 2004). *Los panfletos. Su aporte a la Revolución Libertadora*. Recopilación, comentario y notas de Félix Lafiandra (Buenos Aires: Itinerarium, 1955).

Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Buenos Aires: Biblos, 2015).

Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1995). Primera edición, 1971.

Luna, Félix. *Perón y su tiempo. La Argentina era una fiesta (1946–1949),* volumen I (Buenos Aires: Sudamericana, 1984).

Luna, Félix. *Perón y su tiempo*. *El régimen exhausto,* volumen III (Buenos Aires: Sudamericana, 1986).

Mansilla, Silvina. *A una mujer…* de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo. *Revista Argentina de Musicología* 2 (2001), pp. 97–113.

Mansilla, Silvina. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011).

Manso, Carlos. *Juan José Castro* (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2008).

Maranghello, César. Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación. En *Cine argentino 1933–1956. Industria y clasicismo*, volumen II, dirigido por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), pp. 160–185.

Maranghello, César. Del proyecto conservador a la difusión peronista. En *Cine argentino. Industria y clasicismo*, volumen II, dirigido por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 24–159.

Marchionni, Marcos. Los paisajes peronistas. El Plan Agrario Nacional Eva Perón 1952 y sus marcas en el territorio. *Revista Márgenes* 2, n° 17 (2015), pp. 14–24.

Marcilese, José. Las políticas del primer peronismo en relación con las comunidades indígenas. *Andes* 22, n° 2 (2011), snp.

Marechal, Leopoldo. Proyecciones Culturales del Momento Argentino. En *Argentina en marcha*, tomo I, coordinado por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (sle [Buenos Aires]: s.e., sf [1947]), pp. 121–136.

Marechal, Leopoldo. La poesía, lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial. En *Primer ciclo anual de conferencias*, volumen I (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, 1950), pp. 178–192.

Martínez del Fresno, Beatriz. Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad. *Resonancias* 21, n° 41(julio–noviembre 2017), pp. 87–119.

Martínez Estrada, Ezequiel. Prólogo. En *Martín Fierro* de José Hernández (Buenos Aires: W. M. Jackson, 1938).

Martínez Estrada, Ezequiel. Contemplación del violín. *Sur* 103 (1943), pp. 57–69.

Martínez Estrada, Ezequiel. Francia en la salvación. *Sur* 120 (1944), pp. 18–23.

Martínez Estrada, Ezequiel. Los personajes secundarios en Martín Fierro. *Sur* 168 (1948), pp. 18–32.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1948).

Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria* (Buenos Aires: Lautaro, 1956).

Martínez Estrada, Ezequiel. *Paganini* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2001).

Mattalana, Andrea. *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923–1947* (Buenos Aires: Prometeo, 2006).

Mecking, Sabine e Yvonne Wasserloos. Musik–Macht–Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte. En *Musik–Macht–Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, editado por Sabine Mecking e Yvonne Wasserloos (Göttingen: V&R unipress, 2012).

Melón Pirro, Julio César. La prensa de oposición en la Argentina post peronista. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 13, n° 2 (2002). Disponible en: http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/972/1011.

Mende, Raúl. *El justicialismo. Doctrina y realidad peronista* (Buenos Aires: Kraft, 1951). Primera edición, 1950.

Meyer–Hirzberg, Anita. …tausende Emigranten in allen benachbarten Ländern… Zur Auswanderung «linker» Musik in der Zeit des österreichischen Ständestaates. En *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945,* editado por Hartmunt Krones (Wien: Böhlau, 2013), pp. 117–128.

Milici, Luis. Posibilidad de un arte musical argentino de raíz folklórica, mecanografiado existente en su archivo, editado luego en *Democracia,* Rosario, 19 de noviembre de 1953.

Miremont, Gabriel. *La estética del peronismo 1945–1955* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2013).

Mittelbach Medina, Domingo. La vidala en el paisaje autóctono. *Lyra* IV, n° 40–41 (nov.–dic. 1946), snp.

Monelle, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 2000), p. 79.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

Monjeau, Federico. Experiencia forzada. *Clarín*, 14 de agosto de 2005, p. 51.

Monjeau, Federico. *Viaje al centro de la modernidad. Conversaciones con Francisco Kröpfl* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021).

Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993).

Montaña, Roberto. *El concepto de mito en el libro de Carlos Astrada «El mito gaucho»*, tesis de licenciatura en filosofía inédita (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1995). Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1206/uba_ffyl_t_1995_880856.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Montés, John. «Wozzeck» von Alban Berg im Teatro Colón. *Argentinisches Tageblatt* (1953), p. 4.

Monti, Antonio (ed.). *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1954).

Mosse, George. *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975). (1ª edición en inglés: *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich.* New York: Howard Ferting, 1974).

Mosse, George. *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality* (New York: Howard Ferting, 1980).

Murray, Verónica. Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. *Atriles* 2, n° 2 (2013).

Navarro, Marysa. *Los nacionalistas* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968).

Navarro, Marysa. *Evita* (Buenos Aires: Edhasa, 2009).

Nogué, Joan. Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales. En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, dirigido por Toni Luna y Isabel Valverde (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, sf. [2010]), pp. 25–42.

Nudler, Julio, dir. *La Marcha. Los muchachos peronistas* (Buenos Aires: Fioritura, 2004).

Nussbaum, Martha. *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2014).

Olivencia de Lacourt, Ana María. *La creación musical en Mendoza* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1993).

Olivencia de Lacourt, Ana María. La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval. *Huellas* 3 (2003), pp. 197–203.

Oliver, María Rosa. *Mi fe es el hombre* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981).

Orquera, Yolanda. Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. *Studies in Latin American Popular Culture* 27 (2008), pp. 185–206.

Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla* (Buenos Aires: Ricordi, 1947).

Paz, Juan Carlos. Hay un «retorno» a Mozart en la obra de José María Castro. *Crítica* (19 de junio de 1933), p. 17.

Paz, Juan Carlos. Música para niños de Luis Gianneo. *Argentina libre* 99 (1942), p. 11.

Paz, Juan Carlos. La contribución de Edgar Varèse a la música experimental. *9 Artes* 3 (1948), p. 25.

Paz, Juan Carlos. El Forum Group de New York. *Cabalgata* III, n° 21 (1948), pp.1 y 10.

Paz, Juan Carlos. A propósito de «Wozzeck». *Sur* 217–218 (noviembre–diciembre 1952), pp. 147–155.

Paz, Juan Carlos. En torno a la entrevista con Pierre Boulez. Acuerdos y discrepancias. *Buenos Aires Musical* 142 (1954), p. 5. Incluido en *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias I*, de Juan Carlos Paz (Buenos Aires: De la Flor, 1972), p. 96.

Paz, Juan Carlos. Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical. *Buenos Aires Musical* 156 (1955), pp. 4–5.

Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques intensidades. Memorias II* (Buenos Aires: De la Flor, 1987)

Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III* (Buenos Aires: De la Flor, 1994).

Perazzo, Nelly. *El arte concreto en Argentina* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983).

Perón, Juan. *La cultura* (Buenos Aires: s.e., 1948).

Perón, Juan. *Obras completas*, volumen 6 (Buenos Aires: Editorial Docencia, 1997).

Perón, María Eva Duarte de. *La razón de mi vida* (Buenos Aires: Peuser, 1951).

Perón, Eva. *Mensajes y discursos* (Buenos Aires: Fundación pro Universidad de la Producción y el Trabajo, 1999).

Petra, Adriana. Cultura comunista y Guerra Fría: los intelectuales y el movimiento porla paz en Argentina. *Cuadernos de Historia* 38 (2013). Disponible en: https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/29960/31737.

Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017).

Piazzolla, Diana. *Astor* (Buenos Aires: Emecé, 1987).

Pickenhayn, Jorge. *Luis Gianneo* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1980).

Pinsón, Néstor. La compleja historia del himno peronista. En *La Marcha. Los muchachos peronistas*, fascículo 1, dirigido por Julio Nudler (Buenos Aires: Fioritura, 2004), pp. 4–9.

Plate, Leonor. *Óperas. Teatro Colón. Esperando el Centenario* (Buenos Aires: Dunken, 2006).

Plesch, Melanie. La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina,* editado por Pablo Bardin (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55–108.

Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista, 1946–1955* (Buenos Aires, Ariel, 1993).

Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011).

Rancière, Jacques. Les paradoxes de l'art politique. En *Le spectateur émancipé* (Paris: La fabrique, 2008), pp. 56–92.

Ranke, Leopold von. *Über die Epochen der neueren Geschichte* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1906). Primera edición, 1854.

Ranke, Leopold von. *Pueblos y estados en la historia moderna* (México–Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948).

Ratner Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980).

Rebstock, Matthias. Avantgarde an der Peripherie. Die *Música para la torre* von Mauricio Kagel im Kontext der konkreten Kunst in Buenos Aires. En *Jahrbuch Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis 2007. Bd. 2 Politische Künste*, editado por Stephan Porombka, Wolfgang Schneider y Wortman Volker (Tübingen: Francke Verlag, 2007), pp. 145–153.

Rebstock, Matthias. *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* (Hofheim: Wolke Verlag, 2007).

Reddy, William. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Reddy, William. Emotional Styles and Modern Forms of Life. En *Sexualysed Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from Cultural Perspective*, editado por Nicole C. Karafyllis y Gotlind Ulshöfer (Cambridge–London: MIT Press, 2008), pp. 81–100.

Reich, Willi. Wozzeck. A Guide to the Text and Music of the Opera. *The Musical Quarterly* 38 (1952), pp. 1–21.

Rein, Raanan. Músico, Exilio y Memoria. La lucha por los restos de Manuel De Falla. *Journal of Iberian and Latin American Research* II, nº 2 (1996), pp. 22–39.

Richter–Ibáñez, Christina. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld: transcript–Verlag, 2014).

Rivara, Lucas. La «Misa de Gloria» de Strawinsky. *Sexto Continente* 3–4 (octubre–noviembre 1949), pp. 112–113.

Rivara, Lucas. Escuchar para comprender. *Sexto Continente* 6 (1950), pp. 106–108.

Rodríguez Lamas, Daniel. *La Revolución Libertadora* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985).

Rojas, Ricardo. *Cosmópolis* (Paris: Garnier, 1908).

Rojas, Ricardo. *La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación, 1810–1816* (Buenos Aires: La Facultad, 1922).

Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas* (Buenos Aires: Librería La Facultad, 1924).

Rojas, Ricardo. *Blasón de plata* (Buenos Aires: Losada, 1954). Primera edición, 1910.

Rojas, Ricardo. *El país de la selva* (Buenos Aires: Eudeba, 1966). Primera edición, 1907.

Rolland, Romain. *Musiciens d'autrefois* (Paris: Hachette, 1908).

Romano, Jacobo. *Vidas de Paz* (Buenos Aires: Gai, 1976).

Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* (Rosario: Viterbo, 2006).

Rosenwein, Barbara. *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Ithaca; London: Cornell Universitu Press, 2006).

Rosenwein, Barbara. *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600–1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

Rossi, Cristina. Confluencia de intereses: la Galería Krayd como punto de encuentro. En *IV° Jornadas sobre arte y arquitectura en Argentina* (La Plata, 2006). En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38768/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Ruiz Moreno, Isidoro. *La revolución del 55. Dictadura y conspiración,* volumen 1 (Buenos Aires: Emecé, 1994).

Ruvituso, Clara. *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista, 1946–1955* (Madrid–Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2015).

Sachs, Curt. *Musicología comparada. La música en las culturas exóticas* (Buenos Aires: Eudeba, 1966). Traducción de Ernesto Epstein. Revisión técnica de José Antonio Gallo y el traductor.

Sáenz Quesada, María. *La Libertadora. De Perón a Frondizi , 1915–1958* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).

Sani, Giacomo. Propaganda. En *Diccionario de Política* de Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (México: Siglo XXI, 2002), pp. 1298–1300.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995).

Sawyer, Kaylyn. Belonging to the Ages: The Enduring Relevance of Aaron Copland's *Lincoln Portrait*. *Journal of the Abraham Lincoln Association* 40, n° 1 (2019).

Scarabino, Guillermo. *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo, 1935–1950* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 1996).

Schering, Arnold. *Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1914).

Schering, Arnold. *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1931).

Schwartz–Kates, Deborah. *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide* (Nueva York –Londres: Routledge, 2010).

Sebreli, Juan José. *Los deseos imaginarios del peronismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 2019). Primera edición, 1983.

Seroussi, Edwin. *Hatikvah*: Conceptions, Receptions and Reflections. *Yuval Online* 9 (2015). En línea: https://jewish-music.huji.ac.il/he/node/22482

Seveso, Claudio. Political Emotions and the Origins of the Peronist Resistance. En *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid–Twentieth–Century Argentina*, editado por Matthew Karush y Oscar Chamosa (Durhan; London: Duke University Press, 2010), pp. 239–269.

Simms, Bryan R. *Alban Berg. A Guide to Research* (New York and London: Garland, 1996).

Simon, Yannick. *Composer sous Vichy* (Paris: Symétrie, 2009).

Sirvén, Pablo. *Perón y los medios de comunicación* (Buenos Aires: Sudamericana, 2011 [edición corregida y actualizada, 1ª. 1984]).

Spinelli, María Estela. *La desperonización. Una estrategia política de amplio alcance, 1955–1958* ([s.l]: [s.e.], [s.f.]). Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf

Spinelli, María Estela. *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la «revolución libertadora»* (Buenos Aires: Biblos, 2005).

Spinsanti, Romina. Miguel Paulino Tato: el crítico censor. *Imagofagia* 5 (2012), snp.

Spitzer, Michael. *A History of Emotions in Western Music. A Thousand Years from Chant to Pop* (New York: Oxforf University Press, 2020).

Sprout, Leslie. Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle. En *La Vie Musicale sous Vichy*, dirigido por Myriam Chimènes (Bruxelles: Complexe, 2001), pp. 157–181.

Stefani, Gino. Musica e titoli: i *Preludi* di Debussy. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10, n° 4 (1976), pp. 596–616.

Stefani, Gino. *La competenza musical* (Bologna: Clueb, 1982).

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durnham–London: Duke University Press, 2003).

Stortini, Julio. Historia y política. Producción y propaganda revisionista durante el primer peronismo. *Revista prohistoria* 8 (2004), pp. 230–249.

Suárez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967).

Suárez–Pajares, Javier. Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2010), pp. 169–186.

Szarán, Luis. Flores, José Asunción. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 5 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 170–171.

Tarasti, Eero. *Sémiotique musicale* ([Limoges]: PULIM, 1996).

Tcach, César. *De la Revolución Libertadora al Cordobazo. Córdoba, el rostro anticipado del país* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

Tesler, Mario. *Los aborígenes durante el peronismo y los gobiernos militares* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989).

Traïni, Christophe. *La musique en colère* (Paris: Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2008).

Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

Valenti Costa, Pedro. El Plan Quinquenal y nosotros. Los músicos, reportaje. *Democracia,* 10 de marzo de 1953, p. 8.

Valenti Ferro, Enzo. Wozzeck en el Teatro Colón. *Buenos Aires Musical* 115 (1952), pp. 1–2.

Valenti Ferro, Enzo. Música de Messiaen en la Sociedad de Conciertos de Cámara. *Buenos Aires Musical* 130 (1953), p. 1.

Valenti Ferro, Enzo. Wozzeck volvió a escucharse en el Colón. *Buenos Aires Musical* 131 (1953), p. 1.

Valko, Marcelo. *Los indios invisibles del Malón de la Paz: de la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro* (Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2007).

Van Dijk, Teun. El análisis crítico del discurso. *Anthropos* 186 (1999), pp. 23–36.

Van Dijk, Teun. Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 10, n° 29 (2005), pp. 9–36.

Varela, Gustavo. La fiesta y el sótano. En *El peronismo clásico (1945–1955. Descamisados, gorilas y contreras,* dirigido por David Viñas y compilado por Guillermo Korn (Buenos Aires: Paradiso–Fundación Crónica General, 2007), pp. 212–220.

Vázquez, Santiago H. Debates en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949): a propósito de la compatibilidad entre existencialismo y teísmo. *Universum* 33, n° 2 (2018), pp. 235–264.

Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (Buenos Aires: Losada, 1944). Segunda reedición, Instituto Nacional de Musicología, 2010.

Vega, Carlos. *Música sudamericana* (Buenos Aires: Emecé, 1946).

Veniard, Juan M., dir. *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, sección IV, Documentos (Buenos Aires: Academia de Artes y Ciencias de San Isidro, 1999).

Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona: Gedisa, 1993).

Videla de Rivero, Gloria. El *Canto a San Martín* (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena. *Revista de Literaturas Modernas* 33 (2003), pp.165–185.

Vignati, María Emilia. Pahlen, Kurt. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 6 (Madrid: SGAE, 2000), p. 903.

Vila, Pablo. Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango? *Punto de vista* 26 (1986), pp. 45–48.

Villa Lobos, Heitor. *Guia Prático para a Educaçao Artística e Musical* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música–Funarte, 2009).

Viñas, David, dir. y Guillermo Korn, comp. *El peronismo clásico (1945–1955) Descamisados, gorilas y contreras*. (Buenos Aires: Paradiso–Fundación Crónica General, 2007).

Williams, Alberto. Orígenes del arte musical argentino [1932]. En *Obras completas: Estética, Crítica y Biografía*, volumen IV (Buenos Aires: La Quena, 1951), pp. 15–19.

Williams, Alberto. Orientaciones de la música argentina. En *Obras completas: Estética, Crítica y Biografía,* volumen IV (Buenos Aires: La Quena, 1951), pp.110–113.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

Wolkovics, Vera. *Música de América: las partituras contenidas en Música de América* (Buenos Aires: Teseo–Biblioteca Nacional, 2012).

Wolf, Eric. *Europe and the People without Historyk* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982).

Woolf, Virginia. *Between the Acts* (London: Hogarth Press, 1969 [1941]).

Wright, Simon. *Villa–Lobos* (Oxford–New York: Oxford University Press, 1997).

Yunque, Álvaro. *El guerrero sabio* (Buenos Aires: Ayer y Hoy, 1950).

Zanatta, Loris. *La internacional justicialista. Auge y ocaso de los sueños imperiales de Perón* (Buenos Aires: Sudamericana, 2013).

Zuleta Álvarez, Enrique. *El nacionalismo argentino*, volumen II (Buenos Aires: La Bastilla, 1975).

Otras fuentes

- Comisión del Comité Central del Partido Comunista. *Esbozo de historia del partido comunista argentino* (Buenos Aires: Anteo, 1947).
- Comisión Nacional de Cooperación Intelectual. *Argentina en Marcha*, tomo I (sle [Buenos Aires]: se, sf [1947]).
- Correspondencia Córdova Iturburu–Ghioldi, parcialmente reproducida en «Arte, revolución y modernidad». *Página 12*, Cultura y Espectáculos (Buenos Aires, 20 de enero de 2009). Versión electrónica.
- *El arte glorifica a Eva Perón* ([Córdoba]: Municipalidad de Córdoba, 1953).
- *El canto popular. Documentos para el estudio del folklore argentino* (Buenos Aires: Coni, 1923).
- Entrevista a Ricardo Catena. Buenos Aires, 15 de agosto de 2010.
- *Los panfletos. Su aporte a la Revolución Libertadora.* Recopilado, comentado y anotado por Félix Lafiandra (Buenos Aires: Itinerarium, 1955).
- Partido Peronista, Consejo Superior. *Manual del Peronista* (Buenos Aires: s.e., 1948).
- Presidencia de la Nación. *Plan de Gobierno 1947–1951, tomo I* (Buenos Aires: Secretaría Técnica, 1946).
- Presidencia de la Nación. *Presencia de Eva Perón* (Buenos Aires: Subsecretaría de Informaciones, 1953).
- *Programa del Teatro Colón,* función del 23 de noviembre de 1946.
- *Quién es quién en la Argentina* (Buenos Aires: Kraft, 1968).
- *Quién es quién en la Argentina. Biografías contemporáneas* (Buenos Aires: Kraft, 1950).
- *Segundo Plan Quinquenal de la Nación: plan general de Gobierno 1953–1957*. (Buenos Aires: Secretaría de Prensa y Difusión, 1955).

Publicaciones periódicas

9 Artes, Almanaque Peuser del mensajero, Argentina Libre, Argentinisches Tageblatt, Balcón, Buenos Aires Literaria, Buenos Aires Musical, Cabalgata, Cabildo, Claridad, Clarín, Criterio, Crítica, Democracia (Buenos Aires), Democracia (Rosario); El Laborista, El Litoral (Santa Fe), El Mundo, El Patriota, El Pueblo, España Republicana, Esto es, Expresión, Galicia, Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina, Histonium, L'Aurore (París), La Capital (Rosario), La Nación, La Prensa, La Razón, La silurante musicale, La Tribuna (Rosario), La Vanguardia, La voz del interior (Córdoba, Argentina), Le Figaro (París), Le Monde (París), Le Parisien Libéré (París), Letra y Línea, Los Andes (Mendoza), Lyra, Mundo agrario, Nosotros, Noticias Gráficas, Nuestro campo, nueva visión, Opus, Orientación, Polifonía, Qué sucedió en siete días, Revista de la Universidad de Buenos Aires, Revista del IIMCV–UCA, Sexto Continente, Sur, Tribuna, Unidad.

Sitios web

- http://blogsdelagente.com/antorcha-radical/2009/03/13/historia-la-marcha-radical/comment-page-1/
- http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_Nacional_de_Rusia
- http://es.wikipedia.org/wiki/Lemas_del_franquismo#cite_note-26
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chant_des_partisans
- http://hagaselamusica.com/noticias/sinfonica-de-la-uncuyo-celebra-60-anos-de-trayectoria
- http://it.wikipedia.org/wiki/Dove_sta_Zaz%C3%A0%3F
- http://memoriayarchivo.blogspot.com.ar/2014/01/cancion-del-aliancista.html
- http://respuestas.wikia.com/wiki/Segundo_m._arga%C3%B1araz
- http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=495:doctor-raul-a-mende-poeta-politico&catid=67:literatura-y-politica&Itemid=72
- http://tarateno-rojas.blogspot.com.ar/
- http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147376eb.pdf
- http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel8aguilar.html
- http://www.cositmecos.com.ar/sadem-historia.html
- http://www.elguitarrista.net/articulos/los_guitarristas_de_carlos_gardel.html
- http://www.folkloredelnorte.com.ar/creadores/institutos.htm
- http://www.goear.com/listen.php?v=71b0e8c
- http://www.iruya.com/iruyart/historia-y-tradicion/la-fiesta-de-sumalao-000250.html
- http://www.livre-occasion-ancien.com/ces-chers-petits-p-2121.html
- http://www.luzyfuerza.com.ar/organizacion/marcha-del-sindicato.html
- http://www.musimem.com/prix-rome-1950-1959.html
- http://www.todotango.com
- http://www.todotango.com/creadores/ficha/2014/Mario-Nunez-Diaz
- http://www.trayectorias.org/es-publicaciones.html
- http://www.unl.edu.ar/categories/view/galeria_de_rectores#
- https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Multitud_reuinada_en_Plaza_de_Mayo_para_la_asunci%C3%B3nde_Lonardi.png

- https://es-es.facebook.com/permalink.php?story_fbid= 138524719623307&id= 136775693091105&stream_ref=5
- https://tango.info/epo/lyrics/MarioNunez
- https://www.jewish-music.huji.ac.il/
- https://www.schubertiademusic.com/items/details/11716-literature-amp-art-rolland-romain--adler-guido
- https://www.todotango.com/historias/cronica/266/Los-tangueros-del-Peronismo-y-sus-obras
- https://www.youtube.com/watch?v=_auKaWZASD8
- https://www.youtube.com/watch?v=56a2KLzPtFk
- https://www.youtube.com/watch?v=9qD45B4VeZ8
- https://www.youtube.com/watch?v=bXDs8VU6j9g
- https://www.youtube.com/watch?v=c0O7_VwE5RA
- https://www.youtube.com/watch?v=KWG8q-fpSWI
- https://www.youtube.com/watch?v=t_OfKjhbmYA
- https://www.youtube.com/watch?v=vVlW7LrjcmI
- www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/incidental
- www.sadaic.org.ar/obras.autor
- http://www.todotango.com/creadores/ficha/2014/Mario-Nunez-Diaz

Documentos legales

- Boletín Oficial de la República Argentina
- Ley 13661, sancionada el 24 de octubre de 1949.
- Poder Ejecutivo Nacional. Decreto 33711, del 31 de diciembre de 1949.

De archivo

- Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión: Caja 84, 1950, set. 15, Q/O/18; set. 20, 21 y 26, Q/C/26; Cultura–Homenaje a San Martín, Caja 665.
- Archivo General de la Nación, Departamento Audiovisual: Sucesos Argentinos, 630, Legajo 789; Noticiero Panamericano, 553, Legajo 874.
- Legajo Manuel de Falla. Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- Legajo Juan José Castro. Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- Legajo Luis Milici. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

Fuentes musicales

Castro, Juan José

- *El llanto de las sierras*: copia del manuscrito existente en la biblioteca de la Universidad Católica Argentina.
- *Cantata «Martín Fierro»*.

- Reducción para voces y piano, manuscrito existente en el archivo de Melos Ediciones Musicales [Ex Ricordi Americana].
- Partitura completa manuscrita existente en el mismo archivo.
- «Llanuras», segundo movimiento de *Sinfonía argentina* (Milano: Ricordi, 1940).

Ginastera, Alberto

- *Pampeana N° 1*. Rapsodia para violín y piano op. 16. Buenos Aires: Barry, 1954.
- *Pampeana N° 2*. Rapsodia para violoncello y piano op. 21. Buenos Aires: Barry, 1951.
- *Pampeana N° 3*. Pastoral sinfónica en tres movimientos op. 24. Buenos Aires: Barry, 1954.

Milici, Luis

- *Sinfonía 'In Memoriam'* . Partitura manuscrita conservada en el archivo del Instituto de Investigaciones en Etnomusicología, Buenos Aires.

Paz, Juan Carlos

- *Dédalus, 1950*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1964.
- *Música 1946*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
- *Transformaciones canónicas*.
- Reducción a cuatro pentagramas, manuscrito conservado en el archivo Juan Carlos Paz.
- Partitura orquestal manuscrita conservada en el archivo de partituras del Teatro Colón.

Perceval, Julio

- *Canto de San Martín*. Partitura manuscrita microfilmada facilitada por María Cristina Perceval.

Piazzolla, Ástor

- *Epopeya argentina.* Reducción para piano. Buenos Aires: Sarraceno, 1952.

Serrano Redonnet, Ana

- *Vidala.* Manuscrito de la reducción para piano y canto, con indicaciones de instrumentación; dos versiones conservadas en el archivo de partituras del Teatro Colón.
- Borradores y partitura completa de la *Suite para pequeña orquesta*, basada en materiales de *Vidala*, conservada en el Museo de Artes y Tradiciones Populares José Hernández, Buenos Aires.

La premisa que organiza este libro supone que la actividad musical, en sus diversas manifestaciones, no fue ajena a las particularidades, a la excepcionalidad misma de la década presidida por el llamado «peronismo clásico».

La obra registra las iniciativas oficiales y privadas orientadas a la creación de organismos musicales, medidas destinadas a la protección del músico como trabajador, legislación en defensa de la música argentina, producción discursiva programática, democratización del acceso a los bienes culturales, un estado de movilización social permanente y una abrumadora producción de espectáculos públicos para conmemorar tanto las fechas patrias tradicionales como las más recientes producidas por el propio devenir del peronismo. Este despliegue fue llevado a cabo mediante una sofisticada ingeniería publicitaria a la cual contribuyeron los músicos y sus instituciones, con la participación en los actos promovidos desde el gobierno y la generación de un repertorio de piezas dedicadas al líder y su esposa, así como a eventos clave jerarquizados por la gestión.

Sonografía de la pampa releva y analiza un conjunto de hechos sonoros y musicales, de los estribillos callejeros a las creaciones sinfónico–corales académicas, que tuvieron lugar durante el período y que establecieron con él relaciones de distinta naturaleza e intensidad.

ediciones UNL